

FARINATA E I MOTI DANTESCHI

Poi ch'ebbe sospirando il capo *mosso*,
«A ciò non fu' io solo», disse, «né certo
senza cagion con li altri sarei *mosso*.
(*If* X, 88-90)

Dopo la parentesi di Cavalcante, l'immobilità di Farinata degli Uberti sembra risolvere la propria tensione nel restituire maggior effetto all'imminente sospirare dell'uomo d'armi.¹ Il distacco morale che il personaggio mostra all'inizio del canto è l'atteggiamento consueto di chi ha aderito a una mondanità disgregata e, diremo, *vilissim[a]*,² nel suo caso tutta racchiusa in una coscienza aristocratica e ghibellina. Lo stesso desiderio³ di Dante d'incontrare l'Uberti è coesenziale a una reputazione che resta solida finché non emerge l'uomo afflitto dai suoi tormenti. In un episodio che parla espressamente di politica (cf. Carpi 2004: 486-7), una figura storica ben individuata rivela sé stessa incarnando il comportamento di tutto un ceto in cui l'esercizio di virtù cristiane è del tutto assente.⁴ Nella "persona" di Farinata rivivono le vicende della storia più

¹ Sulla drammatizzazione letteraria del poema, cf. Francesco Spera (2010: 149-72).

² Cioè pervasa da un'«assenza di ideali» (Santagata 2012: 160). Inoltre, «[l]a richiesta di Dante [nel VI dell'*Inferno*] di conoscere la sorte di alcuni esponenti del ceto magnatizio vissuti nella Firenze di metà secolo (Farinata, Tegghiaio Aldobrandi, Iacopo Rusticucci, Arrigo, Mosca dei Lamberti) [...] acquista una motivazione più profonda se inserita nel contesto di un'analisi generale della decadenza del ceto aristocratico» (Santagata 2011: 309-10). Per *vilissim[a]*, cf. più oltre e *Cv* IV, VII, 8.

³ Con Virgilio: il «disio [...] che tu mi taci» (*If* X, 18).

⁴ Se (cf. Santagata 2011: 309-11) nel canto VI dell'*Inferno* Ciacco investe un ruolo censorio nei confronti dei magnati fiorentini ultimi arrivati, col canto X entra in scena l'aristocrazia di chi ha posto il proprio ingegno al politicamente *ben far* (*ben far*, con il significato medio di 'fare cosa utile', 'occuparsi della cosa pubblica' – cf. Bellomo 2013: *ad l.*: «espressione non generica, ma specificamente collegata all'impegno civile» –, infatti: «Ei son tra l'anime più nere!»), per alzare il tiro della critica, ora diretta ai pari di Farinata, i primi nel tempo a non conservarsi politicamente schierati con l'universalità di un Impero rivolto a equilibrare le sorti del mondo; Umberto Carpi dice di questa progressione politica e teoretica dell'esule che infine rivendica a sé il diritto di disprezzare, nella Firenze comunale e faziosa e nella *Tuscia* (e "Italia") feudale, un ordine economico e politico degenerato, troppo alieno dal produrre la condizione esistenziale «coesa e pacifica» (Fioravanti 2014: 78) in cui sia pensabile la felicità degli individui; la

recente, per certi versi ancora attuali, ma emerge anche la particolare natura di un uomo osservata nella debolezza che la contraddistingue. Gli atteggiamenti compiti del condottiero rimandano alla realtà sociale e storica; quelli mossi, all'uomo intimo e privato. Il non conoscere i fatti che si svolgono nel presente⁵ potrebbe infine corrispondere alla difficoltà, avuta nella vita, di percepire l'ingiustizia delle proprie azioni, anzitutto quando l'orizzonte umano è contenuto in una lotta di parte.⁶

Recentemente Saverio Bellomo (2013: 160) ha riproposto il clima di questa lotta in una sintesi linguistica: la sua annotazione al v. 90 del canto X registra per il verbo *muovere* il significato di 'assalto bellico'. Pur fornendo un motivo d'interesse nel ricomporre il suono di due rimanti in un'*aequivocatio*⁷ (il che toglierebbe all'inventario delle rime identiche della *Commedia* un caso nemmeno troppo discusso),⁸ quest'annotazione può lasciare in sospeso le ragioni di una scelta che pare essere fatta apposta per fermare la nostra lettura, o quanto meno per rallentarla. Bellomo, inoltre, propone alcune conclusioni sugli aspetti del temperamento di Farinata che vorremmo osservare con più attenzione:

riscoperta di una nobiltà anche di sangue, quindi della sua funzione politica e culturale nella "futura" (auspicata) e restaurata *Magna Curia*, naturalmente complica il giudizio di Dante intorno alle responsabilità di un autorevole esponente della nobiltà inurbata qual era appunto Manente degli Uberti: «Sì che non dica quelli delli Uberti di Fiorenza, né quelli delli Visconti da Melano: "Perch'io sono di cotale schiatta, io sono nobile"; ché 'l divino seme non cade in ischiatta, cioè in stirpe, ma cade nelle singolari persone» (*Cv* IV, XX, 5) – sebbene con «quelli delli Uberti» il *Convivio* non si rivolga esclusivamente a Manente (ma, comunque, in *Convivio* IV, «siamo nell'imminenza della contesa infernale con Farinata»: Carpi 2013: 76), in questa riflessione vediamo Dante confrontarsi senz'altro con le singole responsabilità di chi eredita (non meritevolmente) il dono e il privilegio della nobiltà (cf. Fioravanti 2014: 77).

⁵ «"Noi veggiam, come quei ch'ha mala luce, / le cose [...] Quando s'appressano o son, tutto è vano / nostro intelletto [...]"» (*If* X, 100-104).

⁶ Va osservato che l'accusa (documentale e storica) di eresia che nella *Commedia* confina Farinata in una delle arché della città di Dite stinge nella condanna politica, gravissima, di ghibellinismo (cf., ad es., Bellomo 2013: 152). Del resto, l'identità del personaggio delineata in questo canto è appunto politica e, diremmo, sociale: su di essa si appunta la nostra attenzione.

⁷ «[*M*]uovere assoluto è tecnico del linguaggio militare [...] per ciò la rima non è identica, ma equivoca» (Bellomo 2013: 160-1).

⁸ Cf. Dante, *Commedia* (Sapegno); Dante, *Commedia* (Chimenz); Dante, *Commedia* (Scartazzini-Vandelli); Dante, *Commedia* (Chiavacci Leonardi).

Ma quell'altro magnanimo, a cui posta
restato m'era, non mutò aspetto,
né mosse collo, né piegò sua costa.

(IfX, 73-75)

Bellomo (2013: 159) cita l'«alterigia» di Farinata, ma esclude, «perché fuori contesto», la sua «insensibilità [...] rispetto al dramma di Cavalcante». È probabile invece che l'alterigia fortifichi l'insufficienza spirituale della così detta magnanimità, che nella *Commedia* si presenta soprattutto come virtù storica, potenzialmente meno buona che dubbia.⁹

Con questo giudizio¹⁰ cercheremo d'interpretare il significato della drammatizzazione raccontata attraverso il “corpo” di Farinata; ma prima esamineremo (col tentativo di descriverne la complessità) il verbo che ne accompagna i gesti, proponendo subito un paragone con Cavalcanti e, una volta vagliati i primi passi del Dante lirico e teorico, una lettura del *sacrato poema* attraverso ciò che Domenico De Robertis ha definito una «capitale corrispondenza» della poesia dantesca.¹¹

⁹ Cf. *Cv* I, XI, 20-21: «avviene che al magnanimo le sue cose sempre paiono migliori che non sono, e l'altrui men buone». «Di fronte a personaggi infernali, che per essenza sono personaggi ancora tutti impregnati di umanità, il lettore può cadere nell'illusione, prevista dall'autore che così li ha plasmati, di sentirli vicini, soprattutto se sono dotati di notevole personalità, come per esempio [...] Francesca, [...] Farinata, Pier delle Vigne, Brunetto, Ulisse, Guido da Montefeltro, Ugolino. Di fronte a tali personaggi “magnanimi”, come si usa chiamarli, il lettore potenziale e ancora più il lettore contemporaneo può assumere atteggiamenti variamente perplessi e turbati, nonostante lo stesso autore lasci non pochi indizi perché possa svolgersi un'adeguata elaborazione critica e quindi una presa di distanza dal peccatore seducente» (Spera 2010: 37-8). E precisamente nell'uso ripetuto del verbo *muovere*, secondo la nostra riflessione, si dà un indizio col quale discutere sul personaggio di Farinata.

¹⁰ Giudizio che se non vuole essere integrale come quello del Buti, citato da Mario Fubini, ne condivide in parte l'orientamento: «da notare che questa magnanimità era in messer Farinata per vizio e non per virtù: cioè per superbia, imperocché in Inferno non può esservi virtù» (ED, V: 805).

¹¹ Dante, *Rime* (De Robertis): XXIII, riferendo sulla graduale continuità del pensiero e del poetare di Dante, sulla «proiezione ulteriore» (p. XXII) che attraversa buona parte delle sue opere, se non tutte, in particolare pensando al «mito amoroso»: «[i]l verso che conclude [la *Commedia*], “l'amor che move il sole e l'altre stelle”, è già scritto nel suo inizio, e colla medesima fatale risonanza che sigilla le tre cantiche, nei vv. 39-40 del proemio, “quando l'amor divino Mosse di prima quelle cose belle” (se ne sarà pur accorto qualcuno di questa capitale corrispondenza!)».

1. CAVALCANTI

In *If* X incontriamo Guido Cavalcanti nel dialogo concitato che Dante ha con Cavalcante; ma è anche ricordato nella citazione della rima siciliana dei vv. 65-69, già nota al lettore di *Donna me prega*: sullo scorcio di quest'ultima concordanza si è avvertito il bisogno di evocare un controcanto intorno al pensiero racchiuso nella canzone di Guido.¹² Ma per noi questa sedimentazione vale soprattutto per introdurre un'altra coincidenza, vale a dire l'uso ripetuto del verbo *muovere* in un altro testo che possiamo ricordare anche per la complessità e la cura dello stile:

Move, cangiando color, riso in pianto,
e la figura con paura storna;
poco soggiorna; ancor di lui vedrai
che 'n gente di valor lo piú si trova.
La nova qualità *move* sospiri, 50
e vol ch'om miri 'n non formato loco,
destandos' ira la qual manda foco
(imagar nol pote om che nol prova),
né *mova* già però ch'a lui si tiri,
e non si giri, per trovarvi gioco [...]. 55
(Cavalcanti [De Robertis]: 104-5, n° XXVII^b, vv. 46-55)

Con questa ripetizione lessicale tanto ravvicinata – là dove ci attendemmo (come nel canto dantesco) un controllo piú sorvegliato dell'*electio verborum* –, formuliamo una prima considerazione, e cioè che si potrebbe cercare una ragione in piú per spiegare la frequenza del verbo *muovere* in contesti come questi, e cioè notevolmente ponderati.

¹² «Importante la rima siciliana di *come* con *lume* e *nome* (oltre che con *costume*), perché ritorna nell'episodio che, entro il canto dantesco di Farinata (suocero di Guido), spetta a Cavalcante (padre di Guido) e verte su Guido stesso» (Contini 1976a: 213). Sulla contrapposizione dottrinale tra i due poeti si vedano le considerazioni intorno alla deissi del pronome *cui* al v. 63, che per Enrico Malato (1997) rimanda alla figura di Virgilio e, in questo luogo, richiamerebbe soprattutto la divergente (in Dante) svalutazione della ragione di Cavalcanti. Ma leggiamo anche Umberto Carpi (2013: 33), per il quale Cavalcante, qui insieme a Farinata, ha la funzione politica di allontanare un Dante «pentito» da schieramenti troppo compromessi, quando non già di avvicinarlo alla parte Guelfa nera (p. 34), «se [dopo Gargonza e San Godenzo] i “bianchi” si son fatti ghibellini» (p. 36).

Ripercorrendo oggi le note di Maria Corti (2003) su *Donna me prega* si tende a stemperate il rigore con cui la studiosa presenta in Guido un particolare ambito filosofico;¹³ ma di sicuro non si può, né si deve pensare a questa canzone se non attraverso una genesi intellettuale (*ibi*: 9-41) ricca di riferimenti eterogenei:¹⁴ i sintagmi e i lessemi meno trasparenti di Cavalcanti presuppongono un coinvolgimento culturale che nella letteratura scientifica vede un modello anche lessicale, semantico e retorico.¹⁵ Se affianchiamo alla riflessione di Corti l'assetto della poesia duecentesca descritto da Claudio Giunta, osserviamo come la lirica d'arte medievale si anima, in Cavalcanti, di un'esigenza per così dire didattica:¹⁶ il livellamento che egli impone allo stile di *Donna me prega*,¹⁷ la cui oscurità tende a diradersi incrociando la lirica col linguaggio della filosofia,¹⁸ assume un ruolo guida fondamentale. Ma qui dobbiamo ricordare un'altra considerazione di Corti (2003: 35), e cioè quando sottolinea l'«esistenza del verbo “muovere” nella lingua della poesia» e il produttivo «caricarsi di significato» di questo verbo «dovuto all'incontro della tradizione con il nuovo pensiero filosofico»: dove si manifestano gli «effetti d'amore», questo incontro si inserisce nella descrizione dell'anima sensitiva: se stimolata dal *desiderium*, la possibile fonte di Guido dice «movet corpus [...] nec est illo

¹³ Marco Grimaldi (Dante, *Rime* [Grimaldi]: 529-56) non vede l'impronta esclusiva del pensiero averroista nella filosofia di *Donna me prega* (di parere diverso rispetto a Grimaldi, ad es. Giorgio Inglese: cf. Cavalcanti [Rea–Inglese]: 156, in nota ai vv. 30-31).

¹⁴ Prassi, in generale e per altri versi, individuata da De Robertis (Cavalcanti [De Robertis]: *Introduzione*) e confermata dalle analisi di Roberto Rea (2008: 138-68), dove l'ipotesi è soprattutto quello scritturale; il metodo è appunto il medesimo, quello di un autore che attinge alle fonti per sanzionare il proprio stile, o meglio, elaborarne una «rigenerazione» facendo leva sulle consuetudini retoriche (non più soltanto liriche) riconoscibili dai lettori (originari) del testo.

¹⁵ «Si tratta di un'operazione che poggia su un solido sostrato dottrinale di derivazione aristotelico-averroista» (Cavalcanti [Rea–Inglese]: 14).

¹⁶ Giunta 2002: 455-511, spec. 457. Sulla canzone di Cavalcanti, cf. *ibi*: 126 ss.

¹⁷ Nelle parole di De Robertis (Cavalcanti [De Robertis]: XXI) «Guido trovava nella [...] filosofia del suo tempo la materia al suo bisogno di rappresentazione, all'urgenza del suo “Vedete!”».

¹⁸ «[L]a contaminazione tra il linguaggio della filosofia e il linguaggio dell'amore è probabilmente ciò che più nettamente distingue la lirica italiana del Duecento rispetto ai precedenti mediolatini e romanzeschi» (Dante, *Rime* [Giunta]: 22). E Cf. Marco Grimaldi, nel suo cappello alla canzone: «*Donna me prega* costituisce [...] un esempio unico per il rigore formale e per l'utilizzo della terminologia aristotelico-scolastica (ma non sempre precisa) e per la dichiarata volontà di ragionare sull'amore in termini di filosofia naturale» (Dante, *Rime* [Grimaldi]: 531).

motu mota per se, sed per accidens [...] alterata a sensibilibus extra» (*ibid.*). Nella canzone di Cavalcanti, l'uso lirico del verbo *muovere* potrebbe dunque dialogare con la "contemplativa serenità" aristotelica e con il valore che lo stesso verbo avrebbe nell'ambito scientifico della fonte latina (cf. Pirovano 2014: 160 ss.).

Si aggiunga che i movimenti di questi versi a Corti potevano ricordare quelli del linguaggio amoroso per originarie e indirette questioni: «sono i verbi che "muovono" l'animo umano a rivelare e a caratterizzare gli stati emotivi» (*DECLCI*: 339). Il latino ha codificato un'accezione del deverbale *motus* in cui è dato per implicito il genitivo *animi*:¹⁹ *movere* copre lo spettro semantico dei 'sentimenti', della 'commozione', del 'turbandamento', anche del 'provocare' e dell'«influire» (se da un lato, ad es., si prestava ad armonizzare l'emotività di Ovidio, dall'altro *movere* riusciva altrettanto adatto alle intenzioni oratorie di Cicerone, quando ricapitolava i tre obiettivi della retorica).²⁰

In ultimo vien fatto di considerare che l'uso di *muovere* nello stile di alcuni rimatori sembra un motivo lessicale piuttosto ricorrente: dalla poesia latina il verbo *muovere* approda a quella romanza,²¹ e conosce un uso

¹⁹ Per denotare ciò che può contraddistinguere l'uomo stesso, una sua qualità irriducibile: «Quid enim interest motu animi sublato, non dico inter pecudem et hominem, sed inter hominem et truncum aut saxum aut quidvis generis eiusdem?» (*Laelius*, 48, in Cicerone [Flocchini]: 118).

²⁰ *De Oratore*, II, 28, 121: «Quare illam partem superiorem, quoniam semel ita vobis placuit, non recusabo quo minus perpoliam atque conficiam – quantum consequar, vos iudicabitis –; quibus ex locis ad eas tris res, quae ad fidem faciendam solae valent, ducatur oratio, ut et concilientur animi et doceantur et moveantur» (Cicerone [Torzi-Cettuzzi]: 386). E vedi anche Benedetto Varchi: «I poeti non hanno a insegnare solamente, ma a dilettere ancora e a *muovere*; ma come si può o *muovere* o dilettere senza l'eloquenza?», citato in *GDLI* alla voce *muovere*.

²¹ Da Bernart de Ventadorn (*Can vei lauzeta mover* 1, o *Chantars no pot gaire valer* 1-4: «Chantars no pot gaire valer / si d'ins dal cor no mou lo chans; / ni chans no pot dal cor *mover* / si no i es fin'amors coraus», citati in Di Girolamo 1989: 127, 139) fin su a Ovidio (dall'Elegia autobiografica: «Moverat ingenium totam cantata per Urbem / nomine non vero dicta Corinne mihi», vv. 59-60; «Molle, Cupidineis nec inespugnabile telis / cor mihi, quodque levis caussa *moveret*, erat», vv. 65-66; dall'*Ars Amatoria*: «Arte citae veloque rates remoque *moventur*», I, 4; «Usus opus *movef* hoc», I, 29; «et tacito pectore multa *movent*», I, 110), e anche Virgilio («Phoenissa et pariter puero donisque *moveantur*» di *Aen.* I, 714, passo in cui si realizza quel che si prepara nei versi precedenti, e che, per noi, spiega in modo trasparente, attraverso evidenti parallelismi, il significato non generico del *moveor* di Didone: «Cytherea novas artes, nova pectore versat / consilia, ut faciem mutatus et ora Cupido / pro dulci Ascanio veniat donisque furem / incendat

più frequente in alcuni testi in particolare,²² là dove le convenzioni del linguaggio lirico si combinano vie più con quelle della filosofia.²³

A questo punto siamo portati a considerare l'ipotesi che Cavalcanti, col verbo *muovere*, potrebbe aver preso dalla contemporanea cultura scientifica un'idea già codificata: ci chiediamo, cioè, se lo studio dei testi di Aristotele, riguardo a questo verbo, abbia lasciato qualche traccia nel pensiero cavalcantiano. Di qui passa la nostra riflessione, che appunto guarda alle scelte del registro filosofico di Cavalcanti, a cominciare da quelle tolte dall'esempio della poesia di Guinizzelli:

Foco d'amore in gentil cor s'apprende
come virtù in pietra preziosa,
che da la stella valor no i discende

reginam atque ossibus implicet ignem», I, 657-660; cf. anche «venit amor subitaque animum dulcedine *movit*», *Aen.* XI, 538).

²² Il Dolce stilnovo: Cavalcanti (per comodità, in questa nota, anche Cavalcanti è richiamato dall'antologia di Contini 1960, II): «Questa virtù d'amor che m'ha disfatto / da' vostr' occhi gentil' presta *si mosse*» (*ibid.* 506, n° XIII, vv. 9-10); «Se Mercé fosse amica a' miei disiri, / e 'l *movimento* suo fosse dal core / di questa bella donna» (*ibid.* 508, n° XV, vv. 1-3); «Dal ciel *si mosse* un spirito» (*ibid.* 517, n° XXIII, v. 9); «che gli occhi di pietà [di mia donna] verso te [ballatetta] *mova*» (*ibid.* 520, n° XXV, v. 20); «da la qual par ch'una stella *si mova*», «e *movonsi* nell'anima sospiri» (*ibid.* 521, n° XXVI, vv. 11, 18); «dal qual *si move* spirito d'amare», «da questo spirito *si move* / un altro dolce spirito soave» (*ibid.* 530, n° XXVIII, vv. 3, 9-10). Lapo Gianni: «io [Amore], veggendo 'l su' [del poeta] forte penare [...] mi *mossi* con pietanza» (*ibid.* 571, n° I, vv. 6-8); «ché, me veggendo sí venuto a vile, / *si mosse* el signoril [Amore] come messaggio» (*ibid.* 574, n° II, vv. 28-29); «D' entr' al tuo [della donna] cor *si mosse* un spiritello» (*ibid.* 577, n° IV, v. 5); «Ragion vi [a voi, Donna] *moverebbe* ne' sembianti», «pur aspettando che da voi *si mova* / una dolce pietà» (*ibid.* 581, n° VI, vv. 6, 10-11); «Amor, quando ti piace, *movi* inteso» (*ibid.* 586, n° VIII, v. 15). Cino da Pistoia: «Di mi' ardir non vi caglia, / donna, ché vostr' altezza / *muover* non si conven contra sí basso» (*ibid.* 636, n° III, vv. 29-31); «*Muoviti* omai, signor [Amore] cui sempre adoro, / signor cui tanto chiamo, / signor mio solo a cui mi raccomando; / *muoviti* a pietà, vedi ch'io moro» (*ibid.* 662, n° XXVI, vv. 25-28); «nient' è da mirar se lei [questa bella donna fredda] non *move*» (*ibid.* 666, n° XXVIII, v. 8); «odo *si muove* lo gentil coraggio. / Dunque per sua fidanza moveraggio» (*ibid.* 669, n° XXXI, vv. 13-14); «Però quanto di lei piatosi lai / *muovo* col mio signore», «Adunque ora ti [Morte] *movi*: / deh, vieni a me, che mi se' sí piacente» (*ibid.* 685, n° XLIII, vv. 31-32, 37-38); «E quando l'aura *move* il bianco fiore, / rimembro de' begli occhi il dolce bianco» (*ibid.* 686, n° XLIV, vv. 10-11); «Allor ch'io mi ritorno a la speranza [...] mi *movo* e cerco di trovar pietanza» (*ibid.* 687, n° XLV, vv. 13-16).

²³ Cf. Pirovano 2014: 27. Ma anche: «è la generazione di Dante a fare dell'unione tra ragione discorsiva e sentimento il fondamento di una nuova poetica» (Dante, *Rime* [Giunta]: 22).

anti che 'l sol la faccia gentil cosa;
 poi che n'ha tratto fòre
 per sua forza lo sol ciò che è vile,
 stella li dà valore:
 così lo cor ch'è fatto da natura
 asletto, pur, gentile,
 donna a guisa di stella lo 'nnamora.

15

20

(Contini 1960, II: 461, vv. 11-20)

Guinizzelli usa i concetti di “atto” e “potenza” per descrivere la donna come il tramite delle “potenzialità” del *cor gentil*; in versi come questi c'è quel controllo dei processi intellettuali, un ragionare più ordinato, ignoto ad altre rime contemporanee.²⁴ Un tale modo di concepire la poesia avrebbe suscitato la reazione dei “tradizionalisti”, ispirando però un nuovo modello nella sensibilità della generazione successiva. Le influenze guinizzelliane nei testi di Cavalcanti sono diverse,²⁵ ma è sulla presenza dei principî aristotelici nella lirica del primo Guido che dobbiamo insistere:

Splende 'n la 'ntelligenza del cielo
 Deo criator più che [n] nostr'occhi 'l sole:
 ella intende suo fattor oltra 'l cielo,
 e 'l ciel, volgiando, a Lui obedir tole;
 e con' segue, al primero,
 del giusto Deo beato compimento,
 così dar dovria, al vero,
 la bella donna, poi che [n] gli occhi splende
 del suo gentil, talento
 che mai di lei obedir non si disprende.

45

50

(Contini 1960, II: 463, vv. 41-50)

Occorre elencare gli aspetti che ci interessano: la *bella donna* è accostata alla *'ntelligenza* celeste; poi, nella descrizione che segue, ecco che emerge un significato tecnico attraverso «un verbo [...] di schietta tradizione fi-

²⁴ Sembra acquisizione di Guinizzelli (e poi di Cavalcanti) soprattutto l'articolare la propria argomentazione attraverso gli schemi logici aristotelici, collocando le “cause” in sequenze ordinate – cf. Pirovano 2014: 108-9 –; e del resto il rimprovero di Bonagiunta rivolto a Guinizzelli è appunto quello di aver contaminato la lirica con la filosofia.

²⁵ Cf. Rea 2008: 111-37. Si pensi anche all'accusa di Cavalcanti rivolta a Guittone riguardo all'insipienza argomentativa di certi componimenti: cf. *Da più a uno face un sol-legismo* (Pirovano 2014: 124-8).

losofica», *intendere*, il cui senso sarebbe di «far passare qualcosa dalla potenza all'atto» (Corti 2003: 138).²⁶ Questa minima filosofia in rima rimanda alla formazione di Guinizelli, alla sua domestichezza coi testi «e le istanze filosofiche ben vive nell'ambiente bolognese».²⁷ In quegli anni, possiamo dire, un nuovo abito intellettuale accoglie l'interesse diffuso per le opere di Aristotele e promuove come oggetto della sapienza l'indagine sulle cause dei fenomeni: una forma mentale che Guinizelli cala nel proprio discorso poetico. Un'ovvia continuità testuale ci porta dunque a una lettura di prima mano e a una nota definizione di Aristotele:

Diviso autem secundum unumquodque genus hoc quidem potentia hoc autem actu, eius quod potentia in quantum tale est actum dico motum (*Metaph.* XI, 9, 1065b15);²⁸

Diviso autem secundum unumquodque genus hoc quidem εντελεχεια esse alio autem potentia, potentie existentis εντελεχεια secundum quod huiusmodi est, motus est (*Phys.* 201a11-2).

Con Aristotele il movimento ha un ruolo centrale nell'attività del pensiero e nell'osservazione della natura; esso è ciò che descrive, in un linguaggio codificato, la “potenza” nel suo svolgersi, un tendere all’“atto” senza averlo ancora raggiunto:

Motus quidem actus quidam videtur esse, imperfectus autem; causa autem est quoniam imperfectus est possibile, cuius est actus (*Phys.* 201b31-3);

possibilis in quantum possibile actus motus est (*Metaph.* XI, 9, 1065b 33-4);²⁹

²⁶ Corti citava un passo di Tommaso ricordato da Nardi: «agens per intellectum, oportet quod producat effectum suum ex hoc, quod ipsum effectum intelligit et intendit». Lo scopo era rilevare la tessitura linguistica di Dante appetto di un confronto coi testi filosofici; qui si può constatare come questa propensione alla terminologia tecnica fosse attiva già in Guinizelli, e anzi come da questi provenisse – nella forma di un modello più ammirato – per essere accolta dai due fiorentini (*intendere*, in quest'accezione ristretta, compare sia in Cavalcanti sia in Dante).

²⁷ Pirovano 2014: 109. Ancora, sullo stesso tema, cioè sulla frequentazione dei testi e dei principi filosofici: Guinizelli «aveva cercato di conferire una nuova e più meditata legittimazione teorica, per non dire scientifica, alla metafisica amorosa su cui si fondava la lirica volgare, una legittimazione ispirata alla logica e alla fisica aristoteliche e sorretta da una solida preparazione universitaria» (*ibi*: 127).

²⁸ «Ora, giacché ogni genere di cose è diviso in potenza e atto, io chiamo movimento l'atto di ciò che è in potenza in quanto tale».

²⁹ «il movimento è atto del possibile in quanto in potenza».

motusque actus quidem esse videtur aliquis, imperfectus autem (*Metaph.* XI, 9, 1066a 21-2).³⁰

Il movimento è un atto “imperfetto”, uno stato in divenire, non concluso; ciò implica che esso manifesti una potenzialità, un cambiamento orientato ma incompiuto, generato sempre da un “motore” in atto, cioè un altro ente dotato di movimento in grado di trasmetterlo a sua volta:

Omne quod movetur necesse est ab aliquo moveri. Si quidem igitur in se ipso non habet principium motus, manifestum est quod ab altero movetur; aliud enim erit movens (*Phys.* 241b24-6).

Quest’uso tipico del verbo *muovere* non deve far dimenticare (pur accogliendo una genesi organizzata attorno al pensiero dello Stagirita) che il nostro verbo possiede una vitalità filosofica anche nella corrente neoplatonica, con attestazioni già classiche;³¹ è probabile anzi che il concetto di movimento aristotelico sia giunto per la prima volta nell’occidente latino proprio attraverso l’ambiente della Scuola di Chartres.³² Ma per il momento è sufficiente ricordare la mescolanza di letteratura e aristotelismo pubblicata dal primo Guido (nell’argomento che guarda alla potenza e all’atto e alla donna-angelo introdotta dall’*intendere* dei motori celesti), per trovare finalmente in Cavalcanti un altro lessema conforme alla mentalità filosofica medievale, capace di rivisitare proprio l’originario tema guinizelliano della potenza e dell’atto. Tale lessema potrebbe riproporre nella

³⁰ «e il movimento sembra essere un atto, ma imperfetto».

³¹ Nel *Somnium Scipionis*: «Deum te igitur scito esse, siquidem est deus qui viget, qui sentit, qui meminit, qui providet, qui tam regit et moderatur et movet id corpus cui praepositus est, quam hunc mundum ille princeps deus; et ut mundum ex quadam parte mortalem ipse deus aeternus, sic fragile corpus animus sempiternus movet. Nam quod semper movetur, aeternum est; quod autem motum adfert alicui, quodque ipsum agitur aliunde, quando finem habet motus, vivendi finem habeat necesse est. Solum igitur, quod sese movet, quia numquam deseritur a se, numquam ne moveri quidem desinit; quin etiam ceteris, quae moventur, hic fons, hoc principium est movendi» (Cicerone [Stok]: 58).

³² Cf. Adelardo di Bath, nel capitolo 60 delle sue *Quaestiones naturales*: «Quidquid tamen *movetur* [...] ab alio certe movetur. [...] Unde etiam et ipsa universorum prima causa, cum omnia aliquo modo moveat, ipsa tamen nulli varietati subdita est» (Adelardo di Bath [Balossi-Di Giovanni-Ferrari]: 91-2). Si pensi anche al «cuncta moveri» (v 3), qui citato più oltre, del boeziano *O qui perpetua* (9-IX).

lirica le convenzioni del discorso speculativo, quindi una concezione metafisica secondo cui le essenze (“accidenti” e “sostanze”), se disponibili in uno stato di potenzialità, attendono un “agente” che le tragga all’atto. Agli effetti della nostra riflessione, il verbo *muovere*, in questo modo, recepisce una particolare accezione tecnico-filosofica.

Questa virtù d’amor che m’ha disfatto
da’ vostr’ occhi gentil’ presta *si mosse*.
(Cavalcanti [De Robertis]: 48, n° XIII, vv. 10-11)

Il movimento traduce in atto, in un *actus imperfectus*, e cioè «esprime l’attivarsi dei processi mentali, [...] il passaggio di amore da potenza ad atto» (Cavalcanti [Rea–Inglese]: 97-8, n. 2) mediante l’idea di un’evoluzione necessitata dalla propria causa (qui la “gentilezza” nello sguardo dell’amata), uno scaturire di amore (*amor hereos* [Agamben 1977]) che per Cavalcanti comporta il motivo (“clinico”) dell’angoscia e del dolore.

Ma chi tal vede? Certo non persona:
ch’Amor mi dona un spirito ’n su’ stato,
che, figurato, more;
che, quando lo piacer mi stringe tanto
che lo sospir *si mova*,
par che nel cor mi piova
un dolce amor sí bono
ch’eo dico: «Donna tutto vostro sono».
(Cavalcanti [De Robertis]: 50-1, n° XIV, vv. 6-13)

L’«estasi amorosa»,³³ *lo sospir*, si manifesta, si traduce in atto soltanto al presentarsi di un determinato grado di *piacer* (*tanto*), che ne è l’agente, e cioè la condizione motrice.

Se Mercé fosse amica a’ miei disiri,
e ’l *movimento* suo fosse dal core
di questa bella donna, e ’l su’ valore
mostrasse la vertute a’ mie’ martiri.
(Cavalcanti [De Robertis]: 52, n° XV, vv. 1-4)³⁴

³³ Cavalcanti (Rea–Inglese): 102, n. 10, quindi 57, n. 4.

³⁴ E cf. Cavalcanti (Rea–Inglese): 104, n. *ad l.*: «secondo il modello aristotelico di fondo, come già nella poesia classica».

Altro atto imperfetto, di Mercè: di pietà, ossia della “corrispondenza amorosa” presentata sotto forma d’ipotesi, che si vorrebbe non in potenza (*valore*) nel cuore dell’amata ma in atto (*vertute*).

Dal ciel *si mosse* un spirito, in quel punto 10
 che quella donna mi degnò guardare,
 e vennesi a posar nel mio pensiero:
 elli mi conta sí d’Amor lo vero,
 che ogni sua virtù veder mi pare
 sí com’ io fosse nello suo cor giunto;
 (Cavalcanti [De Robertis]: 75-6, n° XXIII, vv. 10-14)³⁵

Guido attinge un tema ricorrente, e lo fa con l’agire di uno *spirito*, questo inteso come «esplicazione di virtù attiva capace di trarre dalla potenza all’atto» (cf. *ED*, V: 388): *muovere* descrive allora l’azione dello *spirito* attivato dallo sguardo della *donna* e giunto nel *pensero* del poeta per trarre in atto la ‘verità’ (*lo vero*) d’Amore e la *virtù* della *donna*. Così in

Pegli occhi fere un spirito sottile,
 che fa ’n la mente spirito destare,
 da qual *si move* spirito d’amare,
 ch’ogn’altro spiritel fa[ce] gentile. 4
 Sentir non pò di lu’ spirito vile,
 di cotanta virtù spirito appare:
 quest’è lo spiritel che fa tremare,
 lo spiritel che fa la donna umile. 8
 E poi da questo spirito *si move*
 un altro dolce spirito soave,
 che siegue un spiritello di mercede: 11
 lo qual spiritel spiriti piove,
 ché di ciascuno spirit’ ha la chiave,
 per forza d’uno spirito che ’l vede. 14
 (Cavalcanti [De Robertis]: 108-10, n° XXVIII)

Il verbo *muovere* si presta a descrivere i processi e gli effetti concatenati degli *spiriti*.³⁶

³⁵ Il soggetto delle terzine è sempre *spirito* (*sua* e *suo* si riferiscono ad *Amor*). Roberto Rea annota, per *muovere*: «il verbo esprime di solito l’avviarsi dei processi psichici e fisiologici» (Cavalcanti [Rea–Inglese]: 133, n. 9).

³⁶ Si veda anche un esempio da Lapo Gianni: «Angelica figura novamente / di ciel venuta a spander tua salute, / tutta la sua vertute / ha in te locata l’alto dio d’amore. / D’entr’ al tuo cor *si mosse* un spiritello, / esci per li occhi e vennem’ a ferire, / quando

Io veggio che negli occhi suoi risplende
 una virtù d'amor tanto gentile,
 ch'ogni dolce piacer vi si comprende[;]
 e *move* a loro un'anima sottile,
 rispetto della quale ogn'altra è vile.

(Cavalcanti [De Robertis]: 82-3, n° XXV, vv. 11-15)

Questo movimento, se non ferma nello sguardo della donna la *virtù d'amor* ponendovi in atto l'*anima sottile* (*loro*: 'occhi'), avvicina ai 'piaceri amorosi' (*loro*: 'ogni piacere') e il loro atto attraverso l'agire, il 'motore' dell'*anima sottile* (il cui attributo, ricorda Rea nel suo commento, ha una marca d'uso anche nel linguaggio filosofico e teologico), per trovare così nel nesso *move a loro* il significato di 'li rende possibili'. Al v. 20 della stessa ballata mezzana, il *move* filosofico renderebbe predicativo (dell'oggetto *occhi*) il sintagma *di pietà*:

Va', ballatetta, e la mia donna trova,
 e tanto li domanda di merzede,
 che gli occhi di pietà verso te *mova*
 per quei che 'n lei ha tutta la sua fede.

Nella ballata *Veggio negli occhi de la donna mia*, al momento di dar conto del «processo di percezione e astrazione» mentale della donna amata,³⁷ il *muovere* della *stella* traduce l'attuarsi dell'intelletto possibile attraverso un'immagine che, ancora, «trova fondamento nelle dottrine aristoteliche».³⁸

veder mi par de la sua labbia uscire
 una sí bella donna, che la mente
 comprender no la può, che 'mmantenente
 ne nasce un'altra di bellezza nova,
 da la qual par ch'una stella *si mova*
 e dica «La salute tua è apparita».

(Cavalcanti [De Robertis]: 86-7, n° XXVI, vv. 7-12)

guardai lo tuo viso amoroso» (Contini 1960, II: 577), dove il tema guinizzelliano del passaggio dalla potenza all'atto si affianca all'altro tema della donna-angelo.

³⁷ Cavalcanti (Rea–Inglese): 142; Agamben 1977.

³⁸ La *stella* come metonimia di un'«emanazione luminosa» e metafora dell'intelletto agente (Cavalcanti [Rea–Inglese]: 144, n. *ad l.*). Al v. 18, il «movonsi nell'anima sospiri» delimiterebbe ancora il proprio senso con lo schema filosofico, di cui è già pervasa tutta la ballata, senza tuttavia caratterizzarne oltranzisticamente la natura: ancora, sarebbe un non secondario moto semantico, un particolare sentimento della lingua apprezzabile nell'accezione aristotelica di *muovere*, a definire con più esattezza il pensiero di Cavalcanti.

A tornare sui versi di *Donna me prega* citati più sopra, si possono dunque leggere i luoghi in cui il movimento – ribadito in sequenza, se richiesto dagli argomenti e selezionato con metodo speculativo –, evoca il passaggio dalla potenza all'atto, concettualizzando la natura dell'amore secondo l'intenzione teoretica di Cavalcanti.³⁹ L'amore «move cangiando [...] riso in pianto»: cioè a dire, con uso mediale, che l'amore guadagna la sua forma, come atto imperfetto, con lacrime e dolore;⁴⁰ «La nova⁴¹ qualità move sospiri»: ossia il *modus essendi* (Corti 2003: 35-6) dell'amore si attua attraverso un profondo turbamento;⁴² infine l'amore «vol ch'om miri 'n non formato loco⁴³ [...] né mova [...] per trovarvi gioco»: l'amore 'vuole', 'esige' che si guardi fissamente la donna in carne e ossa⁴⁴ e che non 'si' (*om*) 'muova' (mediale), quindi non si tragga alcuno stato, cioè atto, inteso a «trovare "solievo"»⁴⁵ (che il «solievo», insomma, permanga in potenza). Alla domanda come Amore si 'realizza in atto' («Onde si move

³⁹ Si leggano i vv. 8-14 della stessa canzone («senza natural dimostramento / non ho talento di voler provare / là dov'e' posa, e chi lo fa creare, / e qual sia sua vertute e sua potenza, / l'essenza poi e ciascun movimento»), quale parafrasi della definizione aristotelica di movimento applicata alla circostanza amorosa. Grimaldi, a tal proposito, ricorda che «per la tradizione aristotelico-scolastica, la *virtus* indicava tendenzialmente la perfezione in atto e la *potenzia* le attuazioni possibili» (Dante, *Rime* [Grimaldi]: 539, n. *ad l.*). Per l'interpretazione puntuale della Canzone, si rimanda ai principali commenti; ma anche ad Agamben 1977, col quale buona parte del quadro teorico amoroso (poetico) duecentesco – insieme al taglio di un discorso che attinge la filosofia contemporanea (aristotelica) – rientra nei termini di una concezione medica, e cioè appunto medico-filosofica, dell'*amor hereos* (così Cavalcanti, soprattutto in *Donna me prega*, proporrebbe, in teoria schietta, il discorso *ab ovo* sfrondandolo di tutte le successive acquisizioni). Ma qui ci soffermiamo esclusivamente sui passi in cui compare il nostro verbo.

⁴⁰ «Mutando il colorito dell'amante, ne converte il riso in pianto» (Inglese 2000: 41).

⁴¹ *Nova*: «provocatrice d'alterazioni» (Cavalcanti [De Robertis]: 104, n. *ad l.*).

⁴² «La passione, dal suo nascere, suscita affanno» (Inglese 2000: 41); «La [...] condizione di amante (quando nasce amore), provoca sospiri» (Malato 1997: 41).

⁴³ Il *non formato loco*: «allusione [...] alla non intera percepibilità dell'interno fantasma [della donna]» (Cavalcanti [De Robertis]: 104, n. *ad l.*), e quindi al bisogno immoderato di guardare l'individuo in carne e ossa.

⁴⁴ L'amore «costringe a guardare in direzione dell'immagine desiderata» (Inglese 2000: 43); «costringe a guardare [...] verso un oggetto della passione (la donna) che non ha ancora preso forma nell'intelletto possibile» (Malato 1997: 41).

⁴⁵ Corti 2003: 36; e «a non distogliersene, trovandovi quella certa gioia» (Inglese 2000: 43); «gioco: "divertimento, sollazzo"» (Dante, *Rime* [Grimaldi]: 552, n. *ad l.*).

[...] Amore?»,⁴⁶ e cioè in che modo⁴⁷ si manifesta, Cavalcanti risponde e afferma che l'amore raggiunge la sua forma, si attua attraverso il pianto, i sospiri, l'impossibile tregua della sofferenza, il tutto coinvolgendo il soggetto senza che questi possa opporre alcuna resistenza, poiché la catena dei mossi, una volta innescata, e cioè resa da "possibile" ad "attuale", si presta ad essere controllata dalla sola necessità del processo.⁴⁸

Cavalcanti qui è citato per primo perché incarna il passaggio tra Guinizzelli e gli stilnovisti (Pirovano 2014: 73, n. 97) e rappresenta, per la sua autorevolezza, un'esperienza di prima grandezza del Dante giovane.⁴⁹ Il suo esempio è il modello culturale della nuova sensibilità speculativa impegnata nella lettura di carte non letterarie in senso stretto;⁵⁰ secondo questo modello, in Dante e Cavalcanti, il verbo *muovere* potrebbe rappresentare non solo il tassello di «un vocabolario poetico già profondamente pervaso» da una «terminologia scientifica e filosofica specifica», quanto proprio un uso «originale e consapevole» (Grimaldi 2015: 302) di quello stesso linguaggio. Il paradigma aristotelico potrebbe individuare quindi

⁴⁶ Di Guido Orlandi, leggi in Dante, *Rime* (Grimaldi): 531.

⁴⁷ L'*onde* dell'Orlandi può indicare il 'modo' in cui «si move» amore, e non 'da dove' esso proviene; si valuti l'eventuale *variatio* grammaticale e semantica rappresentata dal successivo *donde*, che articolerebbe meglio il pensiero in un'ordinata progressione, se al primo 'come' (*onde*) segue appunto un 'da dove' (*donde*). La scelta di usare il nostro verbo in Orlandi potrebbe essere più apparente che esatta, o maggiormente affine, per così dire, a un uso indistinto, non allineato al corrispettivo aristotelico; e tuttavia è da presumere che l'uso aristotelico del nostro verbo adottato da Cavalcanti fosse comunque largamente comprensibile da chi condivideva, seppure con orientamenti diversi, lo stesso codice linguistico e il circostante ambito culturale.

⁴⁸ In altri termini, sempre aristotelici: in quanto atto, l'amore sofferente cavalcantiano è anteriore a ciò che lo rende attuale proprio perché assiomaticamente possibile e quindi, al momento di attuarsi (posta la condizione "movente", cioè se *mosso* dalla "gentilezza" femminile), inevitabile e non soggetto a controllo. La "necessità" della sequenza potenza-atto qui è intesa in modo teoricamente lineare.

⁴⁹ Sull'orientamento e la progressione di quest'esperienza «possiamo collocare l'avvicinamento di Dante agli studi filosofici grosso modo intorno alla metà del 1291» e ritenere «[d]ecisivo, anche per questa svolta culturale, [...] Guido Cavalcanti» (Santagata 2012: 83 e 80 rispettivamente).

⁵⁰ Rea 2008: 169 ss. Cf. Cavalcanti (De Robertis): XXIV: «è la presenza attiva, e la capacità d'appropriarsene e riconoscersi (e il vezzo di farsene riconoscere) [...] di testi che avremmo tutto il diritto di credere irraggiungibili [...], per lui come per l'amico Dante, e l'assiduità delle letture, che ci sorprende; e la già matura percezione e facoltà di riuso e di rilancio di generi e modelli».

l'esponente raziocinante del verbo *muovere*, una struttura logica ben articolata, destinata a dare voce all'esigenza esplicativa di alcuni temi incentrati sull'origine e sulla natura dell'amore, successivamente a coordinare la possibilità di un significato esatto,⁵¹ segnalato in un registro che possiamo definire ancora "razionale", attraverso l'opzione stilistica *forte* – ormai non più soltanto aristotelica – della *Commedia*.

Se un tratto fondamentale della poesia del Duecento è quello di porre avanti al diletto il «perfezionamento etico o intellettuale» del lettore,⁵² il linguaggio della speculazione e della dimostrazione fornisce il modello più idoneo a coinvolgere il lettore nel particolare "gioco linguistico" della poesia medievale.⁵³ La coerenza teoretica è il requisito sostanziale di una lettura resa possibile da un ampio «sistema unitario di pensiero» (Agamben 1977: 123). L'accezione deduttiva, aristotelica del verbo *muovere* colloca il testo poetico in uno scambio in cui all'autore, in alcuni momenti della sua ispirazione, specie nell'inquadrare il fenomeno amoroso, spetti il ruolo di *magister*.⁵⁴ più una parola trova (retoricamente) l'esatta interpretazione della verità, più questa parola è sentita adatta a 'mostrare', 'insegnare', 'correggere'.⁵⁵ Questo movimento, nella sua dinamica necessitante

⁵¹ Significato che, all'altezza della lirica cavalcantiana, poteva ancora non essere sfruttato appieno, ma che, come già detto, doveva essere ad ogni modo riconoscibile da tutti coloro che partecipavano al medesimo contesto culturale.

⁵² Giunta 2002: 457. Nel caso sovradeterminato della *Commedia*, quello della sua salvezza.

⁵³ La stilizzazione poetica ottenuta con un linguaggio estratto da un tale contesto ha il suo presupposto soprattutto nella relazione tra testo, autore e lettore, cioè nel modo in cui autore e destinatario si pongono nei confronti dell'argomento e dell'evidenza dei suoi significati. Per i propositi intellettuali e di perfezionamento etico della poesia duecentesca, vale proprio il pensiero aristotelico, nelle stesse parole di Dante che leggiamo all'inizio del *Convivio*: «Sì come dice lo Filosofo [...] tutti li uomini naturalmente desiderano di sapere» (*Cv* I, I, 1).

⁵⁴ Da un punto di vista generale, del resto, «è caratteristica delle poetiche medievali il convincimento che gli autori debbano dimostrare la loro saggezza e cultura in campi diversi da quello strettamente artistico» (Giunta 2002: 210); si aggiunga inoltre che la comprensione delle cause di un qualsiasi fenomeno (quindi anche dell'innamoramento o colpo di fulmine, tema quasi esclusivo della lirica erotica duecentesca) è aristotelicamente riconducibile appunto a un atteggiamento filosofico, se non a quello del filosofo senz'altro.

⁵⁵ Ciò comporta la formalizzazione di un codice, di alcuni comportamenti che si orientano sul testo e sullo stato di cose da esso descritto; tali comportamenti sono appunto quelli del pensiero della scienza (medica) e della filosofia.

di atto e potenza – ovvero attraverso una nozione accessibile ai destinatari della lirica, tutti più o meno attratti dalla “recente” fortuna delle dottrine aristoteliche –, comunicherebbe al lettore primario quell’efficacia interpretativa così congeniale al razionalismo della poesia medievale.

2. DANTE LIRICO

Di Dante ricordiamo per primi i versi che rimandano al magistero di Guinizzelli: *Amor che movi tua virtù dal cielo*. La dinamica di potenza e atto ripropone l’indagine sul tema amoroso secondo l’esempio dei versi dottrinali di *Al cor gentil reimpaira sempre amore*, pur guardando a un processo amoroso non più sentito come mero accidente;⁵⁶ il verbo *muovere* coordina la semantica del nostro paradigma già nell’*incipit*, accostandolo al tema guinizzelliano della nobiltà del cuore:

Amor che *movi* tua virtù dal cielo
[...]
tu cacci la viltà altrui del core.
(Dante, *Rime* [Giunta]: 384, vv. 1-7)

La *virtù*,⁵⁷ cioè l’atto la cui potenza è custodita nel cielo da Dio, si trasmette col *movimento* entificato nella figura stessa di amore; tale processo trova un’eco in ciò che per noi sembra una formulazione immediata dell’*actus imperfectus* nella dizione dantesca:

da te convien che ciascun ben *si mova*
per lo qual si travaglia il mondo tutto,
sanza te è distrutto
quanto avemo in potenza di ben fare.
(Dante, *Rime* [Giunta]: 384, vv. 9-12)⁵⁸

⁵⁶ Cf. la lettura riassuntiva, al riguardo, di Donato Pirovano (2014: 189 ss.).

⁵⁷ «[F]acoltà, capacità di operare in accordo con la disposizione impressa dal cielo» (Dante, *Rime* [Giunta]: 399).

⁵⁸ Nella seconda stanza, Dante ferma lo stesso argomento attraverso la metafora della luce e del calore: come il calore e la luce agiscono sul mondo sublunare, determinandone effetti e fenomeni, la virtù dell’amore induce l’animo umano ad assumere affetti e comportamenti; cosicché il verbo *muovere* mette in scena due enti: il primo, il motore (Amore); il secondo, il mosso (l’uomo).

Senza l'amore-agente verrebbe meno ciò che abbiamo in *potenza*, qui il *ben*, che per manifestarsi deve appunto tradursi in atto: *si mova*, passivo, segnala la necessaria (*convien*) concatenazione dei mossi (*da te*, 'amore'). A favore della volontà ragionativa della prima stanza, vediamo nel registro del linguaggio aristotelico di *muovere* una conferma dello stesso metodo lirico-deduttivo: anche in Dante, quindi, il verbo *muovere* può riflettere un orientamento speculativo particolarmente sorvegliato.

In un'ispirazione meno serrata dal punto di vista dottrinale, si ricorre comunque a un ragionamento colmo di teoria: nella canzone *La dispietata mente*, l'andamento epidittico e persuasivo esprime, attraverso i "moti", l'intelligibilità razionale (attribuendo al sentimento una natura incoercibile) della devozione nei confronti dell'amata:

la fede ch'eo v'assegno
move dal portamento vostro umano,
ché ciascun che vi mira, in veritate,
di fuor conosce che dentro è pietate.
(Dante, *Rime* [Giunta]: 141, vv. 49-52)

La 'fiducia' che l'amante ripone nella donna si spiega razionalmente, determinata dall'essenza motrice muliebre del *portamento umano*, che qui si presenta a sua volta come processo in atto della *pietate*: risalendo la sequenza dei moti, la *fede* dell'amante è resa possibile dalla gentilezza della donna.

Anche il consueto motivo dello sguardo dell'amata (già incontrato in Cavalcanti) si spiegherebbe razionalmente attraverso il paradigma aristotelico, riordinati gli effetti e le cause secondo il rapporto di potenza e atto:

Degli occhi della mia donna *si move*
un lume sí gentil che dove appare
si veggion cose ch'uom non può ritrare
per lor altezze e per lor esser nove.
(Dante, *Rime* [Giunta]: 220, vv. 1-4)

L'apparire con evidenza' (Contini 1970: 163) è già un manifestarsi in atto del *lume* mosso attraverso gli occhi della *donna*, la cui 'gentilezza' (*sí gentil*) è a sua volta il *movens* delle *cose nove*, i miracoli altrimenti sottoposti alla loro condizione di possibilità.

Nel v. 70 di *E' m'incresce di me sí duramente*, il *mosse* descrive l'agire di 'chi' o di 'cosa' detiene la facoltà di creare, cioè trarre in atto la potenza –

o del *mondo* (in questo caso *quei* indicherebbe Dio) o dell'evento drammatico che ha portato Dante in fin di vita (in questo caso, *quei* sarebbe Amore): «ma or ne 'ncresce a quei che questo *mosse*». ⁵⁹

Nella prosa della *Vita nuova*, uno spunto filosofico accompagna la narrazione in un passo che mostra, per noi, quanto il concetto di *potenzia* sia presente al pensiero di Dante, in particolar modo se si attribuisce a Beatrice la qualità divina d'ingenerare la virtù *ex nihilo*:

vennemi volontà di volere dire, anche in loda di questa gentilissima, parole per le quali io mostrassi come per lei si sveglia questo Amore, e come non solamente si sveglia là dove dorme, ma là ove non è in *potenzia*, ella, mirabilmente operando, lo fa venire (*Vn* XXI, 1). ⁶⁰

Il sodalizio stilistico tra il valore di *muovere*, in cui si ravvisi un senso immateriale e tecnico, e il tema stilnovistico della donna-angelo dottrinalmente intensificato nella *Vita nuova*, sembra non confliggere col nostro modulo aristotelico, che ritroviamo in un momento capitale della poesia della lode:

e par che de la sua labbia *si mova*
un spirito soave pien d'amore,
che va dicendo all'anima: Sospira.

(*Vn* XXVI, 7)

Cioè: lo *spirito soave* 'appare, si manifesta, si rende sensibile, divenendo atto imperfetto', e qui si propaga, nel suo generarsi assoluto e divino, il tipico operare di ciò che mette in moto, quindi in atto (e per tanto rendendolo esperibile nel mondo, «dal cielo interra») il 'miracolo'. ⁶¹

⁵⁹ Dante, *Rime* (Giunta): 232, v. 70. De Robertis chiosa questo *mosse* (per noi molto a proposito) con «mise in moto, provocò, ne fu principio e causa» (Dante, *Rime* [De Robertis]: 138).

⁶⁰ Cf. Pirovano 2014: 175n: «Dal momento che, a norma della fisica medievale derivata da quella aristotelica, nulla può esistere in atto se non ne preesiste la potenza, questa capacità di Beatrice di suscitare amore laddove esso non è potenziale è [...] un chiaro attributo divino. Solo Dio può creare dal nulla; e la creazione è teologicamente un atto d'amore, è l'opera mirabile di un Dio la cui essenza è amore». Inoltre si ricordino le parole del rievocativo manifestarsi dell'amore giovanile per Beatrice in *Pg* XXX, 34-39: «E lo spirito mio [...], / per occulta virtù che da lei [Beatrice] mosse, / d'antico amor sentì la gran potenza», dove *potenza* potrebbe far pensare ancora a una tensione razionale, aristotelica, e non al generico significato di 'vigor, forza'.

⁶¹ «[I]l 'movimento' dello spirito d'amore ha la medesima evidenza che il compimento del miracolo dei vv. 7-8, è un identico compimento» (Dante, *Rime* [De Robertis]:

3. CONVIVIO

Nella prosa del *Convivio* Dante interpreta lo stile in cui il ragionamento è al servizio della dimostrazione. Buona parte di questo stile è emanazione di una volontà impegnata a piegare l'uso del volgare a un'iniziativa di erudizione democratica.⁶² Tale progetto non muove se non da solide basi: recentemente Gianfranco Fioravanti ha posto nuovamente l'accento sull'adesione dello stile del *Convivio* al gergo teologico e filosofico medievale;⁶³ i calchi dal latino scientifico rappresentano l'ossatura lessicale e sintattica di numerosi luoghi del trattato dantesco; l'iniziativa segue i modelli letterari ufficiali, scolastici del latino; da qui Dante trae l'ispirazione per organizzare il linguaggio e il respiro delle proprie dimostrazioni. È l'opera in cui s'intensifica l'aristotelismo di Dante, dove anzi il *Filosofo* assume il ruolo di guida teoretica, o di esempio per una propria autoaffermazione attraverso la lettura dell'*Etica nicomachea*. In un'impresa del genere, là dove il contesto è dichiaratamente dottrinale, l'impiego di un verbo come *muovere* consolida la sua natura tecnica. Tolta la rilevanza della prima canzone (*Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*), in cui il nostro paradigma si misura ancora con lo stile poetico, nella prosa l'occorrenza di *muovere* si affianca al dominio filosofico di altre realtà lessicali tutte riconducibili a un linguaggio ridotto a carattere di norma (*cagione, effetto, potenza, atto, intendere, operazione, abito*). Qui di seguito valgano alcune considerazioni a titolo di esempio.

Se pensiamo alla descrizione dei cieli e dei pianeti del Secondo Trattato, li troviamo quell'analisi speculativa, aderente alla grammatica, alla prassi linguistica scolastica travasata nel volgare:

Li quali [i movimenti dei pianeti Venere, Marte, Giove, Saturno], secondo che nel libro dell'Aggregazioni delle Stelle epilogato si truova dalla migliore dimostrazione delli astrologi, sono tre: uno, secondo che la stella *si muove* per lo

384); «la fenomenologia implicita nell'immagine dello *spirito* che si muove dalla *labbia* è probabilmente di origine aristotelico-scolastica» (Dante, *Rime* [Grimaldi]: 482).

⁶² Il volgare diviene il mezzo espressivo per affrontare gli «altissimi e novissimi concetti convenevolmente, sufficientemente e acconciamente, quasi come per esso latino» (*Cv* I, x, 12). Ma si consideri questa democraticità nella direzione delucidata da Carpi 2004, 2013, Tavoni 2015 e Dante, *Convivio* (Fioravanti), nel seno cioè di un proposito culturale che, fuori delle accademie, dia alla possibile curia sparsa nelle corti d'Italia un'identità culturale e linguistica per riconoscere, accogliere e confortare l'ultimo ideale politico dantesco.

⁶³ Dante, *Convivio* (Fioravanti): 23. Soprattutto, Segre 1963.

suo epiciclo; l'altro, secondo che lo epiciclo *si muove* con tutto lo cielo igualmente con quello del Sole; lo terzo, secondo che tutto quello cielo *si muove* seguendo lo *movimento* della stella spera, da occidente a oriente, in cento anni uno grado. Si che [a] questi tre *movimenti* sono tre *movitori*. Ancora *si muove* tutto questo cielo e rivolgesi collo epiciclo da oriente in occidente, ogni die naturale una fiata: lo qual *movimento*, se esso è da intelletto alcuno, o se esso è dalla rapina del Primo Mobile, Dio lo sa; ché a me pare presuntuoso giudicare. Questi *movitori muovono*, solo intendendo, la circolazione in quello subietto proprio che ciascun *muove* (*Cv* II, v, 17-19).

Il verbo *muovere* (e con esso i suoi derivati) è anzitutto usato per osservare lo spostamento circolare e universale dei pianeti, nella realtà fisica («secondo che la stella si muove per lo suo epiciclo»),⁶⁴ ma anche per indicare l'attrazione intellettuale che, nell'ordine necessario dell'universo, rende possibile quello stesso spostamento circolare («Questi movitori muovono, solo intendendo, la circolazione [...]»); in questo secondo impiego emerge senz'altro il paradigma di Aristotele, in cui è tematizzato il passaggio dalla potenza all'atto: i *movitori*, le «intelligenze celesti», imprimono lo spostamento circolare al pianeta attraverso un puro atto del pensiero (*intendendo*), ed è in grazia di questo processo intellettuale che il movimento diviene atto imperfetto. Quindi, sia che il verbo *muovere* descriva i moti celesti nella loro semplicità fisica, sia che li descriva nella loro realtà immateriale, troviamo ancora le stesse implicazioni tecniche che abbiamo riscontrato nel Dante lirico.

Nella seconda Canzone del *Convivio*, *muovere* è usato due volte. È il primo verbo sovraordinato:

Amor che nella mente mi ragiona
della mia donna disiosamente
move cose di lei meco sovente
che lo 'ntelletto sovr'esse disvia.

(*Cv* III, canzone, vv. 1-4)

Queste «cose [...] che lo 'ntelletto sovr'esse disvia» sono «tutto ciò che dice Amore» (v. 18) e che esso porta di necessità in atto nella mente di Dante: l'intera canzone è intessuta del tema dell'ineffabilità, cioè dell'impossibilità di esprimere ciò che Amore trae dalla potenza: *disiosamente*

⁶⁴ Valore scientifico acclamato nell'uso, ugualmente utile a una nuova teoria: «[...] ho giudicato palesare quelle probabilità che lo renderebbero persuasibile, dato che la Terra *si muovesse*» (Galilei [Flora]: 359).

move, cioè ‘muove con/attraverso il desiderio’ (se l’avverbio rimanda al nome e non all’aggettivo [cf. *ED*: s. v. *disiosamente*]).

La seconda occorrenza: «costei pensò chi *mosse* l’universo» (*Cv* III, canzone, v. 72), è in una perifrasi indicante l’Onnipotente, che, col suo movimento, è causa prima di tutto l’universo:

cioè Dio, per dare a intendere che per divino proponimento la natura cotale *effetto* produsse (*Cv* III, VIII, 22).

Così la versione ragionata della prosa, in cui Dante non trova di meglio se non interpretare questo movimento attraverso uno dei suoi presupposti, tradotto nel risultato conoscibile dell’*actus imperfectus*: l’*effetto*.

Al momento di chiarire che cosa si debba intendere col termine *mente*, nel Terzo Trattato, si affronta la dottrina aristotelica dell’anima e delle sue facoltà, apportando, rispetto alle fonti, una piccola risistemazione:

Dico adunque che lo Filosofo nel secondo dell’Anima, partendo le potenze di quella, dice che l’anima principalmente hae tre potenze, cioè vivere, sentire e ragionare; e dice anche *muovere*; ma questa si può col sentire fare una, però che ogni anima che sente, o con tutti i sensi o con alcuno solo, *si muove*: sì che *muovere* è una potenza congiunta col sentire (*Cv* III, II, 11).

Il testo da tener presente è il *De anima*, e qualora la fonte diretta fosse quella che segue, si nota, nel *Convivio*, una riduzione del numero delle *potenze*.

Nunc autem in tantum dictum sit solum, quod est anima horum, quae dicta sunt, principium; et his determinata est, vegetativo, sensitivo, intellectivo, et motu (*De an.* II, II, 413b 10-3).⁶⁵

Accenniamo soltanto che Dante identifica la facoltà motrice con quella sensitiva, probabilmente traendo una conclusione dalla lettura di un altro passo del *De anima*, in cui Aristotele esclude la possibilità del movimento in un corpo sprovvisto della capacità sensitiva (cf. *De an.* III, XII, 434b 5-10). Ad ogni modo, il movimento a cui si guarda è quello locale, colto nella sua evidenza materiale, intorno al quale gravita buona parte del pensiero di Aristotele; nella riflessione del *Filosofo* il movimento, se chiara manifestazione di un corpo mosso, comporta sempre la dinamica da noi assunta a paradigma. Ma in Dante, adesso, vale anche la coestensione allo

⁶⁵ Citato in Vasoli 2004, I/2: 307.

stesso argomento (quello ancora dell'atto e della potenza) di due termini che operano solidalmente nella sua prosa, *potenzia* e *muovere*.⁶⁶

L'esperienza letteraria del *Convivio*, sebbene incompiuta, esaudisce una riflessione sulle possibilità della lingua di sé, divenuta autonoma dalle armonie e dagli stilemi della poesia grazie a una scrittura che rinvigorisce il linguaggio, coordinato a un'impresa intellettuale originale e a una approfondita frequentazione del pensiero filosofico. Ha in quest'opera un luogo d'elezione l'attitudine d'importare nella lingua volgare della prosa le acquisizioni culturali fino allora riservate ai trattatisti in lingua latina, nonché la diretta esperienza del registro razionale in un genere dichiaratamente dottrinale. Alla propensione originaria, lirica e stilnovista, di sottoscrivere un esempio letterario che si avvalga coerentemente del discorso filosofico, si sostituisce ora una volontà ancora attenta a controllare gli esiti espressivi con una maggiore presa sulla realtà, ma questa volta a esclusivo vantaggio dei procedimenti espositivi della ragione, secondo un'ispirazione schiettamente teoretica.

Prima di affrontare la *Commedia*, vale un'ultima considerazione su una coincidenza che pare motivarsi proprio sotto la spinta delle nostre riflessioni, e che investe, nello sguardo di Dante, il tema dell'ispirazione poetica e della scrittura come una naturale conseguenza di una condizione interiore. Nel *Convivio*, ragionando dei vizî, Dante scrive:

Veramente questa differenza [tra i vizî naturali e i vizî consuetudinari] è intra le passioni connaturali e le consuetudinarie: che le consuetudinarie per buona consuetudine del tutto vanno via, però che lo principio loro, cioè la mala consuetudine, per lo suo contrario si corrompe; ma le connaturali, lo principio delle quali è [nell]a natura del passionato, tutto che molto per buona consuetudine si facciano lievi, del tutto non se ne vanno, quanto al *primo movimento* (ma vannosene bene del tutto quanto a durazione), però che la consuetudine non è equabile alla natura, nella quale è lo principio di quelle (*Cv* III, VIII, 18).

⁶⁶ Qui alleghiamo un altro esempio dello stesso processo operante nel pensiero di Dante: «E questa grandezza do io a questo amico [il volgare], in quanto quello [che] elli di bontade avea in podere e occulto, io lo fo avere in atto e palese nella sua propia operazione, che è manifestare concepata sentenza» (*Cv* I, X, 9). La stessa *cagione movente* (*Cv* IV, IV, 11) contiene l'aristotelica "causa efficiente", in cui il movimento è l'inizio, l'origine da cui scaturisce l'effetto, l'atto. Inquadrare qualcosa attraverso il suo moto aristotelico equivale quindi a comprenderne la causa, a conoscerlo, a possederlo razionalmente: «Sicut ad faciem cause non pertingentes novum effectum comuniter admiramur, sic, cum causam cognoscimus, eos qui sunt in admiratione restantes quadam derisione despiciamus» (*Mn* II, I, 2).

Nel suo commento Fioravanti cita, per questo passo, i *primi motus* della «teologia morale contemporanea a Dante»: ⁶⁷ a noi questa prima estensione all'uso teologico serve a ribadire l'ipotesi di uno «stimolo» che è una propensione naturale a subire, ovvero a far scaturire ciò che in ultimo è percepito come un movimento, un'azione tutto sommato non perfettamente controllabile.

E 'l primo che cominciò a dire sí come poeta volgare *si mosse* però che volle fare intendere le sue parole a donna, a la quale era malagevole d'intendere li versi latini (*Vn* XXV 6).⁶⁸

Se l'intenzione originaria del *poeta* era di rendere comprensibile il messaggio amoroso alla propria *donna*, l'intonazione poetica – a voler individuare in questo *si mosse* la presenza, e neppure troppo stinta, del nostro paradigma – può riflettere (attraverso la diatesi media) un atto ricevuto, una risoluzione immessa nell'animo da un desiderio di più vasta portata.⁶⁹ La stessa ispirazione poetica, che detta e assolutizza l'esperienza letteraria, può considerarsi come un fatto irriducibile, quasi un evento che segua leggi ascrivibili a una volontà sovraindividuale:

Onde io, *mosso* da cotali pensamenti, propuosi di dire certe parole, ne le quali [...] ponessi anche di quello che mi diviene presso di lei (*Vn* XV, 4).⁷⁰

Appresso ciò ched io dissi questo sonetto, *mi mosse* una volontà di dire anche parole (*Vn* XVI, 1).

⁶⁷ «Si tratta di quelli che la teologia morale contemporanea a Dante definiva appunto *primi motus*, impulsi istintivi non controllabili dalla ragione, e quindi non imputabili a chi ne fa esperienza» (Dante, *Convivio* [Fioravanti]: 440, n. 18).

⁶⁸ E per citare un verso, cf. *La dispietata mente*: davanti all'ipotesi di un rifiuto del saluto della donna amata, Dante esprime il proprio bisogno, non sottoposto a volontà, di cercare speranza: «ch'ì sono al fine della mia possanza. / E ciò conoscer voi dovete, quando / l'ultima speme a cercar *mi son mosso*» (vv. 29-32); il pronome *mi* rende il verbo intransitivo, cioè riflessivo mediale.

⁶⁹ Altro esempio: «*Movemi* timore d'infamia, e *movemi* disiderio di dottrina dare, la quale altri veramente dare non può» (*Cv* I, II, 15), per dare espressione all'ispirazione originaria del *Convivio*.

⁷⁰ Tale uso si trasmette anche al Boccaccio, quando nel suo *Trattatello* riferisce le circostanze editoriali della *Vita Nuova*: «Egli primieramente [...] compose in un volume, il quale egli intitolò *Vita Nuova*, certe operette, sí come sonetti e canzoni [...]; di sopra da ciascuna partitamente e ordinatamente scrivendo le cagioni che a quelle fare l'avea[n] *mosso*» (Boccaccio [Ricci]: 481).

Il verbo *muovere* (in forma mediale), da questo punto di vista, sollecitato da un'intenzione quasi definitoria e quindi ancora probabilmente tecnica, diviene la proposizione sintattica dell'*est deus in nobis*,⁷¹ e assiste al primo comparire della poesia della lode:

Allora dico che la mia lingua parlò quasi come per se stesso *mossa* (*Vn* XIX, 2).

La *lingua* è «quasi come per se stesso *mossa*», vale a dire, sí, all'altezza del proprio compito, ma spinta non dalla volontà diretta di chi la possiede, quanto dalla tensione (maturata attraverso un uso della ragione in chiave introspettiva) di ciò che la ispira («a me giunse tanta volontade di dire», *Vn* XIX, 1),⁷² il tutto calato in un processo per cui registriamo il primo impulso a scrivere come l'«atto» necessario di un particolarissimo stato interiore.

Il porre le cause in una successione razionale, nel suo costituire il tipico abito speculativo aristotelico, determina lo sviluppo di un *moto* che, una volta trasmesso a chi o cosa lo può ricevere, comporta necessariamente il suo *effetto*.⁷³ Il significato di *muovere*, così come lo intendiamo nel nostro paradigma, si gioca appunto su questa sottile sfumatura semantica.

4. *COMMEDIA*

Con la *Commedia* il nostro moto si arricchisce di un'ultima esperienza intellettuale. Le ragioni del poema, per quel che riguarda la nostra riflessione, a questo punto giungono a un richiamo conclusivo, ma anche a un'importante continuità con quanto esposto finora. Si tratta ancora

⁷¹ Occorrenza di *muovere*, questa, che è già «tipica perifrasi della determinazione poetica» (Dante, *Vita nuova* [De Robertis], I/1: 133, n. 1); cf. *Vn* XXXI, 4: «La prima parte si divide in tre: ne la prima dico perché io mi muovo a dire».

⁷² Si tengano presenti le considerazioni di Grimaldi, nel suo commento: «L'espressione «a me giunse tanta volontade di dire» [...] esprime l'impulso di ispirazione, che però non deve essere assolutamente interpretato come estro romantico. Esso è preceduto [...] da un chiaro proposito e da una continua riflessione interiore e qui questo impulso si traduce subito in atto razionale».

⁷³ Questo processo mentale si realizza nella sintassi attraverso l'uso della forma media, che esclude il soggetto dal «controllo» dell'azione compiuta nel processo verbale: «fare una cosa» equivale a compierla controllandone lo svolgimento; «essere mossi, muoversi a farla», a compierla secondo una progressione determinata non solo dalla volontà, ma anche o esclusivamente da cause più complesse.

dello stesso, ormai consueto pensiero aristotelico, ma questa volta accolto nel cuore della dottrina cristiana:

[q]uod Deum esse quinque viis probari potest. Prima autem et manifestior via est, quae sumitur ex parte motus. Certum est enim, et sensu constat, aliqua moveri in hoc mundo. Omne autem quod movetur, ab alio movetur. Nihil enim movetur, nisi secundum quod est in potentia ad illud ad quod movetur: movet autem aliquid secundum quod est actu. Movere enim nihil aliud est quam educere aliquid de potentia in actum: de potentia autem non potest aliquid reduci in actum, nisi per aliquod ens in actu [...] Impossibile est [...] quod, secundum idem et eodem modo, aliquid sit movens et motum, vel quod moveat seipsum. Omne ergo quod movetur, oportet ab alio moveri. Si ergo id a quo movetur, moveatur oportet et ipsum ab alio moveri; et illud ab alio. Hic autem non est procedere in infinitum: quia sic non esset aliquod primum movens; et per consequens nec aliquod aliud movens, quia moventia secunda non movent nisi per hoc quod sunt mota a primo movente [...] Ergo necesse est devenire ad aliquod primum movens, quod a nullo movetur: et hoc omnes intelligunt Deum (*Summa Theologiae* I, q. 2, a. 3).

Il massimo commentatore contemporaneo a Dante del pensiero peripatetico ne è anche, per quello che ci interessa, uno degli interpreti più puntuali. Il «movere enim nihil aliud est quam educere aliquid de potentia in actum» recepisce e canonizza l'*actus imperfectus* dello Stagirita, per trapiantarli in una visione spirituale che avvicina i procedimenti della ragione alle acquisizioni della rivelazione. Il gergo tecnico della scolastica, con Tommaso, si perfeziona, si nutre di un aristotelismo ancora sorvegliato, ma reso più docile se sottoposto all'ortodossia cattolica: egli riconosce le acquisizioni della filosofia attraverso la verità rivelata, guardando alla teologia come al giusto completamento del pensiero aristotelico. Tutto ciò che non contraddice alla rivelazione, e che è già nella riflessione del *Filosofo*, è sussunto senz'altro. Con Tommaso la dimostrazione dell'esistenza di Dio deve passare attraverso il linguaggio di Aristotele: «Ergo necesse est devenire ad aliquod primum movens, quod a nullo movetur: et hoc omnes intelligunt Deum». Il principio secondo il quale 'tutto ciò che si muove è mosso da altro', validato universalmente,⁷⁴ presuppone l'esistenza di un primo mobile, di un ente che sia atto puro, dal quale tutto proceda e divenga; il movimento, nell'ordine naturale e quindi logico, è la prima determinazione di Dio; il moto è il mezzo attraverso il quale è possibile comprendere l'ordine ontologico.

⁷⁴ Cf. *Summa Theologiae* I, q. 3, a. 1: «nullum corpus movet non motum».

In Tommaso i concetti aristotelici di potenza e atto ricevono un'ulteriore definizione. Per trasformare l'essere necessario di Aristotele nell'essere creato della dottrina cristiana sono introdotti i due concetti di 'essenza' (*essentia*) ed 'esistenza' (*esse*), riportando alla prima la nozione di potenza, alla seconda quella di atto: l'atto creativo di Dio permette il passaggio dall'essenza all'esistenza, dalla potenza all'atto. In tal modo Tommaso postula la *creazione* come il processo che rende possibile l'esistenza di tutto il creato. Di qui l'atto creativo, ciò che permette, nell'ordine al contempo concreto e spirituale, il passaggio dall'essenza all'esistenza, altro non è se non il *motus*, il movimento che abbraccia tutto l'essere. La prima determinazione divina, percepibile nel suo effetto meccanico, e cioè il movimento cosmico e fisico, nella sua realtà formale è una parte fondamentale della stessa sostanza divina: è la realtà trascendente che dà origine a tutto l'universo.

Sebbene Dante non adotti la distinzione tomistica di 'essenza' ed 'esistenza', nei suoi versi il movimento si sovrappone all'idea di una responsabilità universale, a un'originaria potenza creatrice: «La gloria di colui che *tutto move*» (*Pd* I, 1).⁷⁵ L'immagine non è nuova, nella letteratura, comune è la sedimentazione aristotelica:

Regum timendorum in proprios greges,
reges in ipsos imperium est Iovis,
clari Giganteo triumpho,
cuncta supercilio moventis.

(Orazio, *Odi* III, 1, 5-9)

O qui perpetua mundum ratione gubernas,
terrarum caelique sator, qui tempus ab aevo
ire iubes stabilisque manens das *cuncta moveri* [...].

(Boezio, *Cons.* III, m. IX, 1-3)

Nella *Commedia* questa stessa immagine si arricchisce di un aspetto ancora originario del pensiero aristotelico ma sorretto da un'intuizione nuova sotto il profilo morale e dottrinale: «l'*amor* che *move* il sole e l'altre stelle» (*Pd* XXXIII, 145). Il movimento delle sfere celesti, impresso dal motore immobile, deduce una causa finale (cioè una causa che agisce senza contatto) che vede nel motore immobile un oggetto d'amore («*movet autem quasi desideratum*»: *Metaph.* XII, 7, 1072b):

⁷⁵ E cf. *Mn* I, IX, 2: «celum totum unico motu, scilicet Primi Mobilis, et <ab> unico motore, qui Deus est, reguletur in omnibus suis partibus, motibus et motoribus [...]».

Veramente, fuori di tutti questi [i nove cieli], li catolici pongono lo cielo Empireo [...] e pongono esso essere immobile per avere in sé, secondo ciascuna [sua] parte, ciò che la sua materia vuole. E questo è cagione al Primo Mobile per avere velocissimo movimento; ché per lo ferventissimo appetito ch'è [n] ciascuna parte di quello nono cielo, che è [im]mediato a quello, d'essere congiunta con ciascuna parte di quello divinissimo ciel quieto, in quello si rivolge con tanto desiderio, che la sua velocitate è quasi incomprendibile (*Cv* II, III, 8-9).

La divina bontà, che da sé sperne
ogne livore, ardendo in sé, svavilla
sí che dispiega le bellezze etterne.

(*Pd* VII, 64-66)

Non per aver a sé di bene acquisto,
ch'esser non può, ma perché suo splendore
potesse, risplendendo, dir *Subsisto*,
in sua eternità di tempo fore,
fuor d'ogne altro comprender, com i piacque,
s'aperse in nuovi amor l'eterno amore.

(*Pd* XXIX, 13-18)

Se il movimento, secondo ragione, è la prima determinazione del divino, in ambito teologico questa stessa determinazione si condensa nel principio assoluto dell'amore di Dio. Nel poema dantesco, il movimento, in certi suoi sintomi, prende i caratteri di questo stesso amore e lo fa attraverso una protratta analogia figurale (analogia che guarda, *in factis*, all'ordine prestabilito nella mente divina).⁷⁶ Secondo il pensiero di Auerbach (1963: 176 ss.) si potrebbe dire che il moto dell'universo *compie* l'amore di Dio, e quello del poema realizza *in verbis* la verità interpretata del creato, sottraendo all'*actus* la sua qualità *imperfecta*, non più in divenire ma ora atto *adempiuto*. Il moto che osserviamo nella *Commedia*, segnalato con insistenza in certi luoghi chiave, trasmette a tutto il poema l'amore etico, la *karitas* che pervade in misura diversa l'intera creazione:

Ciò che non more e ciò che può morire
non è se non splendor di quella idea
che partorisce, amando, il nostro Sire.

(*Pd* XIII, 52-54)

⁷⁶ Cf. Dante, *Commedia* (Chiavacci Leonardi), III: 787: «[...] l'amore verso Dio, di cui il movimento è appunto figura».

Il campo semantico del moto può contenere in diversa misura questo *splendor*, svolgere non più soltanto la potenzialità che lo stesso moto ha nel mondo fisico, ma anche la definitiva verità divina in esso inclusa; si passa quindi da un contesto, quello aristotelico (del resto sempre accessibile) in cui è razionalmente in gioco la “potenza” del possibile, a un altro, quello teologico, dominato dal “libero arbitrio”, cioè dalla “volontà” libera e responsabile che determina l’azione umana, misurata attraverso la *karitas*.

Altro argomento che autorizza la sovrapposizione teologica del moto e dell’amore divino è nel concetto di “perfezione”, cui l’uomo può e deve inclinare aderendo al proprio destino provvidenziale. Il moto è allora sentito come una necessità per raggiungere un completamento altrimenti impraticabile:

omne quod movetur, movetur propter aliquid quod non habet, quod est terminus sui motus. [...] Omne ergo quod movetur est in aliquo defectu, et non habet totum suum esse simul. Illud igitur celum quod a nullo movetur, in se qualibet sui parte habet quicquid potest modo perfecto, ita quod motu non indiget ad suam perfectionem (*Epistola XIII*, 26).

Il presupposto logico di questo perpetuo inclinare, che si rivolge comunque a Dio, risiede nella causa finale, teologicamente trasferita nel principio dell’amore divino. Il moto, pertanto, qui implica un desiderio di amore che è una necessità giusta, preordinata da Dio.

Nel “discorso” che Dio rivolge all’uomo medievale attraverso il creato, e che Dante traduce nel suo poema, il movimento e i moti del mondo elaborano, in forza del nostro paradigma, quella «capitale corrispondenza» che è l’origine di ogni cosa. L’amore che muove da Dio è l’amore che unisce in Dio:

Nam in eo [scientiae gradum] se exercet omnis divinarum scripturarum studiosus, nihil in eis aliud inventurus quam diligendum esse Deum propter Deum et proximum propter Deum, et illum quidem ex toto corde, ex tota anima, ex tota mente, proximum vero tamquam se ipsum, id est, ut tota proximi, sicut etiam nostri, dilectio referatur in Deum (*De doctrina II*, VII).

Haec enim regula dilectionis divinitus constituta est: «Diliges» inquit «proximum tuum tamquam te ipsum, Deum vero ex toto corde, ex tota anima, ex tota mente» [...]. Quisquis ergo recte diligit proximum, hoc cum eo debet agere ut etiam ipse toto corde, tota anima, tota mente diligat Deum. Sic enim eum diligens tamquam se ipsum, totam dilectionem sui et illius refert in illam

dilectionem Dei, quae nullum a se rivulum duci extra patitur, cuius derivatione minuatur (*De doctrina* I, XXII).

Agostino ci presenta il quadro assiologico in cui definire questo amore, che è l'amore evangelico, restituito alla quotidiana frequentazione dell'agape cristiana come assidua ricerca di Dio. Nel *De civitate Dei* esso contraddistingue la socialità storica (e spirituale) della *civitas Dei*,⁷⁷ cioè quel "luogo" in cui gli uomini si offrono l'uno all'altro con spirito di carità;⁷⁸ forse non è necessario ricordare che la città di Dio si contrappone alla *civitas hominum*, dove l'amore è per sé stessi e gli uomini sono dominati dalla cupidigia, sospinti dalla superbia a impersonare violenti sentimenti di sopraffazione.⁷⁹

Movimento, amore e karitas possono quindi riflettere la partecipazione divina, se considerati nella loro reciproca e universale concatenazione:

e 'l sol montava 'n sù con quelle stelle
ch'eran con lui quando l'amor divino
mosse di prima quelle cose belle.

(*If* I, 38-40)⁸⁰

Dante accoglie nella sua poesia l'idea evangelica e agostiniana dell'amore divino come la causa originaria dell'universo; in essa il poeta e profeta vede la forma del suo mondo ultraterreno, ripartendo l'ordine delle colpe, delle pene e dei meriti:

«Né creator né creatura mai»
cominciò el, «figliuol, fu senza amore,
o naturale o d'animo; e tu 'l sai.
Lo naturale è sempre senza errore,

⁷⁷ Nella dizione dantesca, *vera cittade* (*Pg* XVI, 96).

⁷⁸ In Dante, «karitas [...], spretis aliis omnibus, querit Deum et hominem, et per consequens bonum hominis» (*Mn* I, XI, 14).

⁷⁹ Già nel *Convivio* si guarda al naturale sentimento di amore fraterno, attingendo però all'*Etica Nicomachea* (VIII, 1, 1155a 16-22): «Ma però che ciascuno uomo a ciascuno uomo naturalmente è amico, e ciascuno amico si duole del difetto di colui ch'elli ama [...]» (*Cv* I, 1, 8); e nella *Commedia*, la creazione è la moltiplicazione del primo amore: «Non per aver a sé di bene acquisto [...] / in sua eternità di tempo fore, / fuor d'ogne altro comprender, come i piacque, / s'aperse in nuovi amor l'eterno amore» (*Pd* XXIX, 13-18).

⁸⁰ Ancora nello stile del *Convivio*, l'amore, generalmente, agiva sul moto: «Dico che lo naturale amore principalmente muove l'amatore [...]» (*Cv* I, X, 6).

ma l'altro puote errar per malo obietto
o per troppo o per poco di vigore».

(Pg XVIII, 91-96)

L'amore divino domina non soltanto il purgatorio, così com'è descritto in queste terzine, e nell'evidenza di tutto il paradiso; nel primo regno è presente sotto forma di Giustizia:

Giustizia *mosse* il mio alto fattore;
fecemi la divina podestate,
la somma sapienza e 'l primo amore.

(If III, 4-6)⁸¹

Nella divisione del dogma trinitario il *primo amore* è la «somma e ferventissima caritate dello Spirito Santo» (Cv II, v, 8). Ciò rende la severità delle pene dell'inferno una manifestazione dello stesso amore divino che è presente ovunque: l'inferno accoglie il bene, ne contiene l'atto nella misura in cui punisce il male.

Ma è sulla fine del canto proemiale che incontriamo, col personaggio di Virgilio, un primo movimento descrittivo, apparentemente indistinto, un moto che, se osservato trasversalmente per frammenti testuali, ne richiama altri per collocarsi all'estremo di una catena che sembra comportare un processo in atto: «Allor *si mosse*, e io li tenni dietro» (If I, 136). Ciò che innesca il moto di Virgilio trova la sua genesi in un altro moto:

I' son Beatrice che ti faccio andare;
vegno del loco ove tornar disio;
amor mi mosse, che mi fa parlare.

(If II, 70-72)

Il paradigma aristotelico, dopo essersi ammantato di un valore figurale, trasforma un concetto originariamente filosofico in un'immagine poetica, ovvero in un meccanismo letterario intessuto di verità dottrinali. Beatrice è motore che imprime il moto a Virgilio, che, a sua volta, soccorre Dante:

«Or *movi*, e con la tua parola ornata
e con ciò c'ha mestieri al suo campare,
l'aiuta sí ch'ï' ne sia consolata».

(If II, 67-69)

⁸¹ Cf. anche If XIX, 10-12: «O somma sapienza, quanta è l'arte / che mostri in cielo, in terra e nel mal mondo, / e quanto giusto tua virtù compartel».

Ma se Beatrice *muove* Virgilio perché è amore in atto, tale atto è potenza riguardo a ciò che lo precede:⁸²

Lucia, nimica di ciascun crudele,
si mosse, e venne al loco dov'ï era.

(*If* II, 100-101)⁸³

Il poema riproduce così l'ordine logico della catena di sentimenti che, a ben guardare, anche secondo il principio tomistico della partecipazione, interpreta Dio nell'agire umano, nella *civitas Dei* agostiniana:

Donna è gentil nel ciel che si compiangi
 di questo 'mpedimento ov'io ti mando,
 sí che duro giudicio là su frange.

Questa chiese Lucia in suo dimando
 e disse: «Or ha bisogno il tuo fedele
 di te, e io a te lo raccomando».

(*If* II, 94-99)

Il *duro giudicio* è rotto dalla carità di Maria; quest'ultima ottiene il perdono di Dante, di fatto mettendo in moto il poema e con esso l'agire degli animi caritatevoli che rendono possibile il cammino di salvezza del *viator*. Tale moto sarà ribadito alla fine del viaggio (né avrebbe potuto essere altrimenti, vista la centralità dell'argomento che stiamo affrontando) per presentare, in sintonia con quanto fermato nella lettera all'inizio del poema (e cioè attraverso lo stesso «verbo chiave “mosse”»),⁸⁴ l'ultima guida di Dante, Bernardo, anch'egli sospinto dalla concatenazione dei moti:

[...] A terminar lo tuo disiro
mosse Beatrice me del loco mio.

(*Pd* XXXI, 65-66)

⁸² Cf. anche *Pg* XXII, 10-12: «Amore, / acceso di virtù, sempre altro accese, / pur che la fiamma sua paresse fore».

⁸³ Stessa idea e stesso verbo, con diatesi mutata, nel XXXII del *Paradiso*: «e contra al maggior padre di famiglia / siede Lucia, che mosse la tua donna / quando chinavi, a rovinar, le ciglia» (vv. 136-138).

⁸⁴ Spera 2010: 249. Nella stessa pagina: «[l]a sequenza di questi personaggi che spiegano l'intervento di Virgilio e il viaggio di Dante e quindi l'opera, la *Commedia*, dove si trascrive la visione, merita un'approfondita riflessione critica». Spera propone di leggere in trasparenza, in questa concatenata e unanime condivisione, un modulo narrativo biblico, quello col quale si apre l'*Apocalisse* e che riattualizzerebbe, nel poema dantesco, i «caratteri fondamentali [della] visione» (*ibi*: 250).

L'insistenza con cui il verbo *muovere* segue e introduce gli spostamenti di alcune figure, se accolta tra gli argomenti della nostra riflessione, sembra rafforzare l'idea di un registro stilistico secondo il quale l'agire del personaggio, in quanto intermediario del divino, evoca l'amore caritatevole (l'*amor mi mosse* di Beatrice al riguardo è paradigmatico),⁸⁵ autorizzando così la propria funzione di guida escatologica; spesso Virgilio, nella sua qualità di *duca* e *signore*, si presenta appunto mosso, e in certi luoghi esibisce la sua "causa" a mo' di patente:

Tal [Beatrice] si partí da cantar alleluia
che mi commise quest' officio novo
[...].
Ma per quella *virtù* per cu' io *movo*
li passi miei per sí selvaggia strada...

(If XII, 88-92)

Il ripetersi della medesima eco lessicale fa pensare a una continuità tematica, anche mnemonica, di un *itinerarium in Deum*; esso particolareggia nel poema il movimento dell'universo che tende ininterrottamente a Dio: Dante, insomma, non avrebbe potuto intraprendere il proprio cammino di salvezza senza essere raggiunto dal moto condiviso di questo amore.⁸⁶

Il purgatorio è il primo regno dell'amore evangelico: l'amore che trova nel prossimo una fondamentale condivisione. Già dal primo canto si avverte la necessità di definire quest'amore; Virgilio chiede il favore di Catone, ricordando l'affetto che a quest'ultimo rivolse e rivolge ancora Marzia:

«Marzia piacque tanto a li occhi miei
mentre ch'i' fu' di là», diss' elli allora,
«che quante grazie volse da me, fei.
Or che di là dal mal fiume dimora,
più *muover* non mi può, per quella legge
che fatta fu quando me n'uscì fora [...]».

(Pg I, 85-90)

⁸⁵ Ma cf. anche le stesse parole di Bernardo: «E 'l santo sene: "Acciò che tu assommi / perfettamenteemente" disse, "il tuo cammino / a che priego e amor mandommi [...]» (Pd XXXI. 94-96).

⁸⁶ Il «da me stesso non vegno» di If X, 61 allude esattamente a questo, alla grazia ricevuta (che assimila a Dio) attraverso l'intervento caritatevole dei *moventes* celesti.

L'etimo di questo movimento, proprio perché altro rispetto a quello della *karitas*, è fatto evidente dal comportamento di Catone: adesso che è stato tratto dal Limbo e può riconoscersi nella giustizia divina, egli respinge senza rimpianto l'amore pre-cristiano di Marzia; e Virgilio si vede nuovamente sospinto nel circuito dell'amore divino:

Ma se donna del ciel ti *move* e regge,
come tu di', non c'è mestier lusinghe:
basti ben che per lei mi richiegge.

(Pg I, 91-93)

Catone cita il movimento giusto, cui egli non può che consentire: è il moto divino che invera la condivisione dei beni dello spirito, è il manifestarsi della volontà divina, l'amore analogo a Dio, da lui generato perché l'uomo raggiunga la sua perfezione.

La condivisione gratuita, l'amore fraterno partecipe di quello divino è esemplato nell'incontro con Casella:

Io vidi una di lor trarresi avanti
per abbracciarmi, con sì grande affetto,
che *mosse* me a far lo somigliante.

(Pg II, 76-78)

La concordia che caratterizza il secondo regno, condensata nell'abbraccio reciproco, è un esempio che ogni uomo dovrebbe seguire: esattamente attraverso queste manifestazioni di amore gratuito si attua (cioè si realizza, se volontaria ma sospinta irrevocabilmente dall'amore divino) la *karitas*.

Ancora due esempi dell'originario paradigma aristotelico in cui, nella *Commedia*, è traccia sì della continuità del verbo *muovere* nella progressiva evoluzione dello stile dantesco (vedi qui di seguito il primo esempio: Pg XVI, in Marco Lombardo), ma anche della penetrazione della dottrina della *karitas* negli argomenti razionali del poema (secondo esempio: Pg XVIII, in Virgilio).

Nel primo esempio, il discorso di Marco Lombardo, sotto l'aspetto linguistico, offre diversi motivi d'interesse, non ultima un'eco significativa della rigida coerenza aristotelica del Dante lirico e trattatista. Sebbene la tecnica drammatica di Dante qui goda di una persuasiva mimesi, gli argomenti svolti – filosofici, teologici e politici – richiedono l'uso di alcuni termini esatti:

Voi che vivete ogne cagione recate
 pur suso al cielo, pur come se tutto
movesse seco di necessitate.

(Pg XVI, 67-69)

Cagione e *necessitate*: per *necessitate* sarà sufficiente fermare il suo valore, se indica (all'opposto della contingenza) la realtà che non può essere altrimenti—valore, questo, che conferma il significato altrettanto rigoroso del verbo *muovere*, così come l'abbiamo accolto all'inizio della nostra indagine, e che qui può aiutare a definire qualcosa che è più di una "teoria".

Anche il chiarimento di Virgilio intorno alla natura dell'amore creaturale si riflette negli originari principi aristotelici, per ribadire la costante tensione razionale da cui procede la poesia dantesca (e cavalcantiana), ma anche per contemplare l'ultima realtà dottrinale incentrata sul meccanismo dell'amore come causa e origine:

L'animo, ch'è creato ad *amar* presto,
 ad ogne cosa è *mobile* che piace,
 tosto che dal piacere in *atto* è desto.

(PgXVIII, 19-21)

Nel *Paradiso*, il movimento costituisce una risorsa del linguaggio rappresentativo, quando l'autore si mette alla prova con una visione che deve essere insieme poetica e teologica. La cantica così s'inizia proprio con l'immagine del movimento divino, che è evocato attraverso la potenza di Dio:

La gloria di colui che tutto *move*
 per l'universo penetra, e risplende
 in una parte più e meno altrove.

(PdI, 1-3)

È il primo predicato che incontriamo nel terzo regno, e sarà anche l'ultimo: un uso, questo, che incornicia la cantica in un movimento che ripete la circolarità delle sfere celesti; o che più banalmente sembra porre l'accento sull'importanza del nostro verbo. Un'importanza desunta dal referente per cui è usufruito all'interno dell'intonazione poetica. La potenza divina è l'amore che tiene insieme tutto l'*universo*, in cui ogni cosa segue e attua un ordine prestabilito, assecondando il movimento del creato:

Ne l'ordine ch'io dico sono accline
 tutte nature, per diverse sorti,
 piú al principio loro e men vicine;
 onde *si muovono* a diversi porti
 per lo gran mar de l'essere, e ciascuna
 con istinto a lei dato che la porti.

(Pd I, 109-114)

Le *nature* sono mosse dall'istinto: qui non c'è margine per il libero arbitrio, ancora, quindi non si può cadere in errore, grazie proprio a questa originaria inclinazione. Tale disposizione provvidenziale riguarda anche le «creature [...] c'hanno intelletto e amore» (Pd I, 119-120), destinate ugualmente a un porto sicuro, a una perfetta beatitudine, sempre che non assecondino i movimenti giusti per allontanarsi dal primo amore, ingenerando così le condizioni degli altri due regni del poema:⁸⁷

Vero è che, come forma non s'accorda
 molte fiate a l'intenzion de l'arte,
 perch' a risponder la materia è sorda,
 così da questo corso si diparte
 talor creatura, ch'ha podere
 di piegar, così pinta, in altra parte;
 e sí come veder si può cadere
 foco di nube, sí l'impeto primo
 l'atterra torto da falso piacere.

(Pd I, 127-135)

Nel secondo canto ritroviamo il linguaggio della filosofia. La descrizione fatta da Beatrice del mondo celeste ritrova, nel cielo della Luna, gli argomenti che abbiamo già affrontato nelle pagine del *Convivio*:

Lo *moto* e la virtù d'i santi giri,
 come il fabbro l'arte del martello,
 da' *beati motor* convien che spiri;
 e 'l ciel cui tanti lumi fanno bello,
 de la mente profonda che lui volve
 prende l'image e fassene suggello.

(Pd II, 127-132)

⁸⁷ Va anticipata, qui, l'esortazione di Bernardo affinché Dante, una volta tornato nel mondo, continui a seguire i movimenti giusti: «Vinca tua guardia i movimenti umani» (Pd XXXIII, 37). I *movimenti umani* – movimenti in assoluto e quindi *in malo* – sono quelli che ascendono direttamente alle decisioni dell'uomo, al suo libero arbitrio, quando l'uomo non sottostà al giusto volere (amore) di Dio.

I *santi giri* emettono, in atto, le influenze celesti, per le quali il creato si differenzia e si individua, attraverso quel *moto* trasmesso dalla *mente profonda* ('angelica') ma originato nella mente del sommo creatore:

Questi organi del mondo così vanno,
come tu vedi omai, di grado in grado,
che di sù prendono e di sotto fanno.

(Pd II, 121-125)⁸⁸

Più avanti, nel Cristallino, si svela la natura di questo movimento universale, quando Dante si stupisce di vedere invertito l'ordine logico delle sfere celesti e Beatrice descrive il principio ordinatore dell'amore cosmico, strettamente connesso con la sapienza divina, che a sua volta passa per la visione beatificante di Dio (Pd XXVIII, 70-72: «costui [il cielo] che tutto quanto rape / l'altro universo seco, corrisponde / al cerchio che più ama e più sape»):

[...] Da quel punto
dipende il cielo e tutta la natura.
Mira quel cerchio che più li è congiunto;
e sappi che 'l suo *muovere* è sí tosto
per l'affocato *amore* ond'elli è punto.

(Pd XXVIII, 41-45)

La velocità del moto e l'incremento quantitativo e qualitativo dell'*amore* compongono la facoltà immaginativa di buona parte del *Paradiso*, e fermano la contemplazione poetica nella visione chiara e definitiva del movimento come figura dell'amore di Dio:

ma già volgeva il mio disio e 'l velle,
sí come rota ch'igualmente è *mossa*,
l'*amor* che *move* il sole e l'altre stelle.

(Pd XXXIII, 143-145)

⁸⁸ Cf. anche Pd XXVIII, 127-129: «Questi ordini di sù tutti s'ammirano, / e di giù vincon sí, che verso Dio / tutti tirati sono e tutti tirano».

5. FARINATA

Se la figura di Farinata può servire a Dante per riconsiderare la propria posizione politica quando ancora sperava di rivolgersi con effetto a coloro che avrebbero deciso della sua sorte di esule,⁸⁹ la scelta d'incontrare l'aristocratico protagonista della strage di Montaperti pare congeniale a descrivere, fin dalla prima parte del poema, una magnanimità che è anche grandigia e fasto nobiliare miseramente decaduti. Già col Quarto Trattato del *Convivio*, quando la nobiltà è ormai sí un privilegio stabilito secondo natura, ma anche l'occasione individuale in cui dar séguito alla virtù, la superbia di chi si fregia di una superiorità fine a sé stessa è destinata a far precipitare il valore di una stirpe, di un ordine sociale dimentico della propria originaria grandezza:

Questo altro [*silicet* il nobile di schiatta che dirazza allontanandosi dall'esempio virtuoso dei propri avi] come si chiamerà? Rispondo: *vilissimo*. Perché non si chiama non valente, cioè vile? Rispondo: perché non valente, cioè vile, sarebbe da chiamare colui che, non avendo alcuna scorta, non fosse ben camminato; ma però che questi l'ebbe, lo suo errore [e] lo suo difetto non può salire, e però è da dire non vile ma *vilissimo* (*Cv* IV, VII, 8).

In cosa quindi Farinata sarebbe *vilissimo*, e cioè 'non nobile'? Nell'essersi prestato a una sanguinosa guerra tra consorterie; nell'aver concorso a determinare, con le proprie personali e cupide aspirazioni, un'endemica lacerazione civile, consolidando lo svuotamento in atto di un ruolo sociale e di quei giusti ideali che avrebbero diversamente rinnovato l'equilibrio dell'*Imperium*. La natura *vilissima* del magnanimo Farinata è da ricondurre alla visione profetica della *Commedia*, alla prevaricazione da lui compiuta nei confronti delle leggi divine. Tale condotta allinea unanime – anche per il diffondersi di un vuoto culturale – il mondo politico e civile, nel suo traboccare di odio e d'ingiustizia.⁹⁰

⁸⁹ «La stessa puntigliosità con cui [Dante] in *Inf.* X contrappone il tradizionale guelfismo di famiglia [...] al ghibellinismo degli Uberti nonché fra loro i rispettivi esigli [...] deve essere interpretata anche come un messaggio distensivo agli intrinseci» (Carpi 2004: 371. Cf. anche Carpi 2013: 157).

⁹⁰ La negazione della *karitas*, nell'ultimo sguardo profetico di Dante, è un argomento implicito della sanguinosa divisione partitica, dell'ingiustizia che opprime il mondo: cf. *Mn* I, XI, 14: «*karitas maxime iustitiam vigorabit*».

Il porre in primo piano l'esilio di Dante (e cioè la sua sopravvivenza) nella costruzione degli episodi della *Commedia*⁹¹ coopta il senso, l'attualità non sempre evidente dei personaggi che via via il *viator* incontra nel suo pellegrinaggio escatologico. Su Farinata, appunto, si è detto che l'attualità del poema rivendica l'iniziale speranza (in uno dei primi momenti dell'esilio) di avvicinare il Dante autore, l'*exul inmeritus* a un guelfismo senza divisioni, a un'eredità che sia quindi fiorentina senza contraddizioni:⁹² così l'interpretazione del personaggio Farinata, dell'interlocutore politico pare aderire soltanto in superficie a una verità storica, alla rigidità somatica dei modi di una classe nobiliare persuasa di sé; eppure questa verità si spiega solo se osservata in profondità. L'esperienza autobiografica di Dante e l'evoluzione della sua coscienza d'intellettuale sembrano voler porre con forza l'evidenza che ogni effetto sia il sintomo della propria causa: l'atteggiamento di Farinata è esattamente quello che è soltanto se osservato attraverso lo sguardo divino. Il suo personaggio deve tradire l'errore che porta su di sé: la sua figura, la drammatizzazione della sua identità storica, deve rivolgersi non solo ai guelfi «intrinseci»,⁹³ ma anche ai «principi, baroni, cavalieri e molt'altra nobile gente» (*Cv* I, IX, 5) che dovrebbero ritrovare, giuridicamente e culturalmente, la propria originaria identità per recuperare infine un «valore individuale» (Santagata 2012: 263) di ben altra natura.⁹⁴

Pertanto, secondo l'impostazione della nostra ipotesi, non è possibile comprendere il comportamento del personaggio di questo episodio senza

⁹¹ A porre, cioè, lo «scrivere la *Commedia* [...] dentro la corrente viva della storia, dentro i suoi scarti e i suoi rischi, non a bilancio o a chiosa d'un ciclo storico compiuto [...], si intuisce agevolmente la necessità continua [...] di adattare quella fabula [della *Commedia*] così militante all'effettualità di una storia *in fieri*» (Carpi 2004: 657); e «[s]toria in atto e vissuto personale premono sulla scrittura della *Commedia*, la condizionano in itinere» (Carpi 2013: 113).

⁹² Carpi 2004: 507-12; Carpi 2013: 32-3.

⁹³ «Il confronto con Farinata nell'*Inferno*, politicamente, suona come risposta puntuale [alle] accuse» (Carpi 2013: 32) di essersi schierato, nel primissimo esilio, al fianco degli sbanditi, odiatissimi ghibellini.

⁹⁴ La visione profetica e figurale non può che passare attraverso l'intelligenza della storia: «è noto che i giudizi etico-politici di Dante erano sì per l'eterno, però volevano colpire nel presente» (Carpi 2004: 493); «nell'economia del poema, la funzione positiva di un personaggio come Farinata consiste nella possibilità, per l'autore, di creare e sfruttare la drammatizzazione per proseguire l'approfondimento della problematica politica contemporanea» (Spera 2010: 52).

riconoscere in esso una sostanza insieme individuale e sociale che dia ragione anche della religiosità del poema. Fatta salva la chiosa di Bellomo sul senso ristretto del terzo moto, qui interpretiamo l'uso ripetuto di questo verbo con un significato morale articolato in tre momenti, in una progressione che inchioda senza scampo il nostro Farinata.⁹⁵

Alla prima occorrenza diamo un valore d'impassibilità aristocratica:

Ma quell'altro magnanimo, a cui posta
restato m'era, non mutò aspetto,
né mosse collo, né piegò sua costa.

(If X, 73-75)

Un temperamento che richiama la disumanizzazione non tanto dell'eretico, quanto dell'uomo che lo ospita. Il «*né mosse collo*» evoca la sorda indifferenza dell'uomo partitico di fronte alla dolorosa scena di Cavalcante. È un non-moto umano libero, ovvero sottoposto al controllo della propria presunta dignità. Farinata è raccolto intorno a sé stesso, in lui ovviamente manca la *karitas*, l'amore naturale che Dio ha posto nell'universo: nella dizione poetica e nello stile di questi versi si suppone l'assenza di Dio proprio attraverso i moti dello spirito di un cittadino illustre della *civitas hominum*. Così, nell'alta condotta politica che lo ha reso umanamente noto, stiamo per scoprire la più grande debolezza di Farinata. Questa immobile sicumera sostiene la magnanimità dell'esule fiorentino, e la sua presenza scenica ne è un dato:

⁹⁵ Per la nostra lettura, vanno debitamente considerate le seguenti parole di Francesco Spera (2010: 39): «L'autore pretende nell'*Inferno* un lettore reattivo, che provi emozioni molteplici, proprio perché il male assume spoglie multiformi, anche nascoste, manifestando così il suo potere più pericoloso, subdolamente metamorfico. È facile per il lettore censurare comportamenti vistosamente colpevoli, meno facile prendere le distanze da ingannevoli forme di travestimento del male, con personaggi affascinanti, per lo più reticenti e dissimulanti. L'autore insomma costruisce volutamente alcune scene con un personaggio di alto profilo che parlando di sé tenta di depistare il protagonista e quindi il lettore. Quest'ultimo può cadere nella trappola di una lettura travisata, ma soltanto se ignora le tracce sparse lasciate dall'autore, tutte convergenti per consentire alla fine una globale valutazione critica di assoluta condanna del magnanimo infernale». Seppure Farinata non metta in scena un vero e proprio depistaggio cosciente, subdolo e mascherato, il suo errore, il peccato che lo condanna, implica un'inconsapevolezza (un offuscamento) che di necessità, nel proprio persuaso smarrimento, rappresenta un esempio concreto di tragico, vissuto errore morale.

Vedi là Farinata che s'è dritto
 [...]
 ed el s'ergea col petto e con la fronte;
 (IfX, 32-35)

un segno in cui si notano i connotati di un realismo scopertamente indicativo:

Questi [il leone] pareva contra me venisse
 con test' alta [...].
 (IfI, 46-47)⁹⁶

Nel frammento descrittivo di un Farinata *dritto* e a “fronte alta”, proprio perché lì si esprime una condizione morale presente in altri echi della *Commedia*, sembra svolgersi la figura opposta al moto amoroso di Dio: la *superbia*, ovvero la negazione del moto di carità, terreno fertile per la cupidigia che divide gli interessi e provoca odio e ingiustizia.⁹⁷ Questa immobilità isola l'uomo nelle qualità terrene che lo contraddistinguono: egli pensa solo al proprio cruccio politico, all'interdizione da Firenze:

«S'elli han quell'arte» disse, «male appresa,
 ciò mi tormenta più che questo letto [...]».
 (IfX, 77-78)

La seconda occorrenza smonta l'immagine monumentale di uomo della consorteria ghibellina per sostituirvi l'uomo senz'altro, e cioè, in un sentimento quasi nostalgico, l'individuo tradito dalla disgrazia di una debolezza colpevole: «Poi ch'ebbe sospirando il capo *mosso*» (IfX, 88). L'amara condizione di Farinata appare nella piccola increspatura di un moto non controllato: nel ritmo del quadrisillabo *sospirando*, su cui cadono le due accentazioni del verso (una dilatazione che, se si vuole, è anche grammaticale: nella forma indefinita del gerundio), il tentennamento di un uomo tormentato dal rimpianto sembra sospendersi sul vuoto di una condanna incomprensibile. Il *capo mosso* è un cedimento, il segno esteriore di un

⁹⁶ Cf. Contini 1970: 428-9: «E il rilievo che Rizzardo da Camino, quando “va con la testa alta” (in rima), ripeta l'atto del leone che viene (a inizio di verso, cioè in altra congiuntura ritmicamente “demarcativa”) “con la test' alta”, mette in luce un compendio figurativo della superbia».

⁹⁷ «[Q]uemadmodum cupiditas habitalem iustitiam quodammodo, quantumque pauca, obnubilat, sic karitas seu recta dilectio illam acuit atque dilucidat» (Mn I, XI, 13).

agire non governato, non regolato dall'esperienza di un amore giusto. Farinata si chiude in un gesto che descrive la sua impossibilità a comprendere l'evidenza del giudizio che lo confina al di qua della *karitas*. Questo movimento del capo, nel quale è operante la memoria di un movimento di tutt'altro segno, ci dice dell'unico amore che Farinata conobbe in vita:⁹⁸ quello per la sua Firenze perduta (la città terrena, la società politica medievale, ora la *civitas diaboli*); egli non pensa, se non in forma dubitativa («a la qual [Firenze] forse fui troppo molesto», *If* X, 27), di aver commesso un'atrocità; il crollare del capo non può esprimere un pentimento intorno allo scempio che ha tinto di rosso l'Arbia;⁹⁹ deve invece rivolgersi all'esilio perpetuo, all'ingiustizia di cui egli si sente vittima («A ciò non fu' io sol»); qui, nell'irrisolta coscienza del magnanimo dannato (un uomo per cui è del tutto plausibile insanguinare il mondo), vediamo rappresentata la stessa cecità che ha escluso tutto il ceto di Farinata da un'autentica funzione sociale: l'aver accolto il partitismo politico come strumento di un *ben far* scollegato da ogni virtù ha sbandito la virtù stessa dalla politica, respingendo il valore concreto della nobiltà in un tempo antico (se non del tutto immaginato).¹⁰⁰ Oltre i limiti dell'individuo, i moti di Farinata sono quelli dell'uomo senza guida:

humanum genus [...] optime se habet, quando ab unico principe tanquam ab unico motore, et unica lege tanquam «ab» unico motu, in suis motoribus et motibus reguletur (*Mn* I, IX, 2-3).

I debiti istituzionali del “regolatore” (l'imperatore) non esonerano dalle sue responsabilità chi da esso dovrebbe essere guidato, se si riduce il proprio universo a una residuale lotta di partito; per dirla altrimenti: questi moti sarebbero anzitutto legittimi solo se, «ad bene mundi», ci fosse una monarchia, «sive unicum principatum qui “Imperium” appellatur» (*ibid.*). Al di fuori dell'*Imperium* dilaga il caos dei moti individuali, in una società e in un mondo disgregati: l'episodio di *Inferno* X, da questo punto di vista, introduce il passo citato qui sopra della *Monarchia*: entrambi i momenti

⁹⁸ Quest'aspetto deterioro del moto ribalta il naturale valore del vincolo d'amore per riproporlo attraverso il punto di vista di chi si lascia persuadere dalle lusinghe umane. Nel menzionare una verità di degrado e di perversione si cita *in absentia* l'amore giusto e retto, e si pensa così a una sorta di anti-movimento che segnala una deviazione, più generalmente l'oggetto sbagliato su cui si può orientare il sentimento umano.

⁹⁹ Cf. Dante, *Commedia* (Bosco-Reggio), I: 159, n. al v. 88; Dante, *Commedia* (Chia-vacci Leonardi), I: 301.

¹⁰⁰ Cf. il racconto di Cacciaguida.

sono accompagnati da un'idea comune, che nell'*Inferno*, con Farinata, censura una realtà civile e politica, e nelle pagine del trattato (senza alcuna cautela condizionante), circoscrive un'etica esplicita.¹⁰¹

L'ultima occorrenza svela l'aspetto sociale e allo stesso tempo intimo dell'agire di Farinata. Ciò che importa qui è una verità politica indispensabile: l'uomo magnanimo, l'aristocratico privilegiato, fuori di un ordine universale, dà fondo al proprio valore per straziare il prossimo e far salva un'ostinata risoluzione di parte:

«A ciò non fu' io sol», disse, «né certo
 senza cagion con li altri sarei *mosso*».

(*If* X, 89-90)¹⁰²

L'assalto militare, nel vuoto lasciato dall'*Imperium*, senza «amor quo celum regitur» (*Mn* I, IX, 3), trova la sua *cagione*¹⁰³ nei *movimenti umani* (*Pd* XXXIII, 37), cioè in quegli argomenti fatalmente autonomi dal destino provvidenziale dell'uomo: non ci troviamo al cospetto della volontà divina che si dipana per il corso degli eventi, e cioè non vediamo l'uomo Farinata scendere in campo *solo zelo iustitie*, ma anzi lo sappiamo spinto proprio dall'«odio» e dalla «passione» (cf. *Mn* II, IX, 4), da un amore *per malo obietto* (*Pg* XVII, 97), votato al male del prossimo. I *movimenti umani* – da tenere sempre “in guardia”, come ricorda Bernardo in *Paradiso* XXXIII –, liberi

¹⁰¹ All'altezza d'*Inferno* X Dante già pensava alla «tematica imperiale», come attesta il Quarto Trattato del *Convivio* (*Cv* IV, v, 4), ma essa era «prudentemente tenuta sotto traccia nella fase d'ancor viva speranza di rientro in [...] Firenze» (Carpi 2013: 221).

¹⁰² Un moto di parte, diviso e molteplice, che conferma il disordine e l'ingiustizia del mondo: un moto contrario alla *concordia* e alla *karitas*: «est enim concordia uniformis motus plurimum voluntatum; in qua quidem ratione apparet unitatem voluntatum, que per uniformem motum datur intelligi, concordie radicem esse vel ipsam concordiam» (*Mn* I, xv, 5).

¹⁰³ La parola *cagione*, in ampia latitudine, evoca l'episodio di Ciaccio, per contrappuntare la vicenda di Farinata, se Dante chiede l'origine, appunto la *cagione* della discordia che ha diviso Firenze: «ma dimmi, se tu sai [...] la cagione / per che l'ha tanta discordia assalita» (*If* VI, 60-62); la risposta di Ciaccio: «superbia, invidia e avarizia sono / le tre faville c'hanno i cuori accesi» (*If* VI, 74-75). Ciò probabilmente autorizza a pensare ai tre argomenti, alle tre *faville* che animano l'amore di Farinata per Firenze, determinandone i moti e i movimenti (sul metodo esegetico cf. Palma di Cesnola 1995: 10). Inoltre, ancora la parola *cagione* nel discorso, pertinente, di Marco Lombardo: «Però, se 'l mondo presente disvia, / in voi è la cagione, in voi si cheggia» (*Pg* XVI, 82-83).

ma imperfetti, qui tratteggiano l'aspetto radicale della brutta realtà¹⁰⁴ contro la quale la *Commedia* oppone il suo contenuto ideale, un contenuto di cristianesimo totale in cui la giustizia divina è chiamata per la prima volta ad accompagnare una visione poetica vissuta in prima persona¹⁰⁵ forse per testimoniare un bisogno di speranza ormai sempre meno in sintonia con la storia e con il mondo.

Luca Andrea Di Martino
(Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Adelardo di Bath (Balossi–Di Giovanni–Ferrari) = Adelardo di Bath, *Quaestiones naturales*, a c. di Sergio Balossi, Antonio Di Giovanni, B. Ferrari, Rapallo, Canessa, 1965.
- Agostino (Simonelli) = Sant'Agostino, *L'istruzione cristiana* (1994), a c. di Manlio Simonetti, Milano, Mondadori, 2000².
- Aristotele, *Metaphysica* (Vuillemin-Diem) = Aristoteles Latinus, *Metaphysica. Recensio et Translatio Guillelmi de Moerbeka*, edidit Gudrun Vuillemin-Diem, Leiden · New York · Köln, Brill, 1995.
- Aristotele, *Physica* (Bossier–Brams) = Aristoteles Latinus, *Physica. Translatio Vetus*, ediderut Fernand Bossier, Jozef Brams, Leiden · New York, Brill, 1990.
- Boccaccio (Ricci) = Giovanni Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, a c. di Pier Giorgio Ricci, in Id., *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, III, Milano, Mondadori, 1974: 437-538.
- Boezio (Bettetini) = Severino Boezio, *La consolazione di filosofia*, a c. di Maria Bettetini, Torino, Einaudi, 2010.

¹⁰⁴ «[A]l centro dell'*Inferno* non è soltanto la rappresentazione della pena e l'approfondimento morale-teologico del peccato, quanto piuttosto l'avventura della caduta, cioè la descrizione degli allettamenti demoniaci, il gioco perfido e perverso della seduzione, il passo dalla tentazione alla resa fatale, e quindi i meccanismi drammatici del male» (Spera 2010: 159).

¹⁰⁵ L'essersi *fatto per molti anni macro*, oltre a sottolineare l'ispirazione poetica che guarda al *cielo* e alla *terra* (*Pd* XXV, 1-3), e quindi il grande impegno letterario, evoca la dura realtà biografica successiva all'esilio, e cioè le condizioni (politiche, sociali, pratiche) non favorevoli in cui Dante veniva scrivendo la *Commedia*.

- Cavalcanti (Cassata) = Guido Cavalcanti, *Rime*, a c. di Letterio Cassata, Anzio, De Rubeis, 1993.
- Cavalcanti (De Robertis) = Guido Cavalcanti, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, a c. di Domenico De Robertis, Torino, Einaudi, 1986 («Nuova raccolta di classici annotati»).
- Cavalcanti (Rea–Inglese) = Guido Cavalcanti, *Rime*, a c. di Roberto Rea, Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2016.
- Cicerone (Flocchini) = Marco Tullio Cicerone, *Laelius de amicitia* (1987), a c. di Nicola Flocchini, Milano, Mursia, 2003.
- Cicerone (Stok) = Marco Tullio Cicerone, *Il sogno di Scipione*, a c. di Fabio Stok, Padova, Marsilio, 1993.
- Cicerone (Torzi–Cettuzzi) = Marco Tullio Cicerone, *Dell'oratore* (1994), a c. di Ilaria Torzi, Giovanna Cettuzzi, Milano, Rizzoli, 2013¹².
- Contini 1960 = Gianfranco Contini, *Poeti del Duecento*, Milano · Napoli, Ricciardi, 1960, 2 voll. (ristampa: Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2004, 2 voll.).
- Dante, *Commedia* (Bosco–Reggio) = Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a c. di Umberto Bosco, Giovanni Reggio, Firenze, Le Monnier, 1988, 3 voll.
- Dante, *Commedia* (Chiavacci Leonardi) = Dante Alighieri, *Commedia*, a c. di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1991-1997, 3 voll.
- Dante, *Commedia* (Chimenz) = Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a c. di Siro A. Chimenz, Torino, UTET, 1962.
- Dante, *Commedia* (Petrocchi) = Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a c. di Giorgio Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994², 4 voll.
- Dante, *Commedia* (Sapegno) = Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a c. di Natalino Sapegno, Milano · Napoli, Ricciardi, 1957.
- Dante, *Commedia* (Scartazzini–Vandelli) = Dante Alighieri, *La Divina Commedia* (1937), a c. di Giovanni Andrea Scartazzini, Giuseppe Vandelli, Milano, Hoepli, 1987²¹.
- Dante, *Convivio* (Fioravanti) = Dante Alighieri, *Convivio*, a c. di Gianfranco Fioravanti, Canzoni a c. di Claudio Giunta, in Dante, *Opere* (Santagata), II: 3-805.
- Dante, *Convivio* (Vasoli) = Dante Alighieri, *Convivio*, a c. di Cesare Vasoli, in Id., *Opere Minori*, a c. di Domenico De Robertis, Gianfranco Contini, Cesare Vasoli, Milano · Napoli, Ricciardi, 1995, I/2 (ristampa: Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2004).
- Dante, *Epistole* (Villa) = Dante Alighieri, *Epistole*, a c. di Claudia Villa, in Dante, *Opere* (Santagata), II: 1417-592.
- Dante, *Monarchia* (Quaglioni) = Dante Alighieri, *Monarchia*, a c. di Diego Quaglioni, in Dante, *Opere* (Santagata), II: 807-1415.
- Dante, *Opere* (Santagata) = Dante Alighieri, *Opere*, edizione diretta da Marco Santagata, Milano, Mondadori, I vol. 2011, 2015², II vol. 2014.

- Dante, *Rime* (Contini) = Dante Alighieri, *Rime* (1939), a c. di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 2007⁸.
- Dante, *Rime* (De Robertis) = Dante Alighieri, *Rime*, a c. di Domenico De Robertis, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2005.
- Dante, *Rime* (Giunta) = Dante Alighieri, *Rime*, a c. di Claudio Giunta, in Dante, *Opere* (Santagata), I: 3-744.
- Dante, *Rime* (Grimaldi) = Dante Alighieri, *Rime*, a c. di Marco Grimaldi, in *Nuova edizione commentata delle opere di Dante*, 1. *Vita nuova. Rime*, Roma, Salerno Editrice, 2015: 291-800.
- Dante, *Vita nuova* (De Robertis) = Dante Alighieri, *Vita Nuova*, a c. di Domenico De Robertis, in Id., *Opere Minori*, a c. di Domenico De Robertis, Gianfranco Contini, Cesare Vasoli, Milano · Napoli, Ricciardi, 1984, I/1: 1-247 (ristampa: Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2004).
- Dante, *Vita nuova* (Pirovano) = Dante Alighieri, *Vita nuova*, a c. di Donato Pirovano, in *Nuova edizione commentata delle opere di Dante*, 1. *Vita nuova. Rime*, Roma, Salerno Editrice, 2015: 1-289.
- Galilei (Flora) = Galileo Galilei, *Opere*, a c. di Ferdinando Flora, Roma, Biblioteca Treccani, distribuita da Il Sole 24 Ore, 2006.
- Orazio (Mandrizzato) = Quinto Orazio Flacco, *Odi ed Epodi* (1985), a c. di Enzo Mandrizzato, Milano, Rizzoli, 2002 (prima edizione «BUR Pantheon»).
- Ovidio (Barelli) = Publio Ovidio Nasone, *L'arte d'amare* (1958), a c. di Ettore Barelli, Milano, Rizzoli, 2000 (prima edizione «BUR Pantheon»).
- Pirovano 2014 = Donato Pirovano, *Poeti del Dolce stil novo*, Roma, Salerno Editrice, 2014.
- Tommaso D'Aquino (Domenicani italiani) = Tommaso D'Aquino, *La somma teologica*, a c. dei Domenicani italiani, Bologna, Salani, 1984.
- Virgilio (Fo–Giannotti) = Publio Virgilio Marone, *Eneide*, a c. di Alessandro Fo, Filomena Giannotti, Torino, Einaudi, 2012.

LETTERATURA SECONDARIA

- Agamben 1977 = Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale* (1977), Torino, Einaudi, 2011⁶ («Saggi»).
- Auerbach 1963 = Erich Auerbach, *Studi su Dante* (1963), Milano, Feltrinelli, 1999¹⁴.
- Bellomo 2013 = Dante Alighieri, *Inferno*, a c. di Saverio Bellomo, Torino, Einaudi, 2013.
- Carpi 2004 = Umberto Carpi, *La nobiltà di Dante*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2004, 2 voll.
- Carpi 2013 = Umberto Carpi, *L'«Inferno» dei gelfi e i principi del «Purgatorio»*, Milano, Franco Angeli, 2013.

- Contini 1970 = Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970.
- Contini 1976a = Gianfranco Contini, *Letteratura italiana delle origini* (1976), Milano, Rizzoli, 2013 (prima edizione «BUR saggi»).
- Contini 1976b = Gianfranco Contini, *Un'idea di Dante* (1976), Torino, Einaudi, 2001³.
- Corti 2003 = Maria Corti, *Scritti su Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 2003.
- DECLCI = *Dizionario Etimologico Comparato delle Lingue Classiche Indeeuropee*, a c. di Franco Rendich, Roma, Palombi, 2010.
- Di Girolamo 1989 = Costanzo Di Girolamo, *I trovatori* (1989), Torino, Bollati Boringhieri, 2002².
- ED = Aa. Vv., *Enciclopedia Dantesca* (1970-1978), Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1984², 6 voll.
- GDLI = Salvatore Battaglia, poi Giorgio Barberi Squarotti (a c. di), *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1961-2002, 21 voll.
- Giunta 2002 = Claudio Giunta, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- Giunta 2005 = Claudio Giunta, *Codici. Saggi sulla poesia del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- Inglese 2000 = Giorgio Inglese, *L'intelletto e l'amore. Studi sulla letteratura italiana del Due e Trecento*, Firenze, La Nuova Italia, 2000.
- Malato 1997 = Enrico Malato, *Dante e Guido Cavalcanti* (1997), Roma, Salerno, 2004².
- Palma di Cesnola 1995 = Maurizio Palma di Cesnola, *Semiotica dantesca. Profetismo e diacronia*, Ravenna, Longo, 1995.
- Rea 2008 = Roberto Rea, *Cavalcanti poeta. Uno studio sul lessico lirico*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2008.
- Santagata 2011 = Marco Santagata, *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- Santagata 2012 = Marco Santagata, *Dante. Il romanzo della sua vita*, Milano, Mondadori, 2012.
- Segre 1963 = Cesare Segre, *Lingua, stile e società*, Milano, Feltrinelli, 1963.
- Spera 2010 = Francesco Spera, *La poesia forte del poema dantesco*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2010.
- Tavoni 2015 = Mirko Tavoni, *Qualche idea su Dante*, Bologna, Il Mulino, 2015.

RIASSUNTO: Nel presente lavoro si propone una lettura della poesia e della prosa di Dante raccolta intorno a una possibile genesi stilistica del verbo *muovere*, a partire da un fondamentale incontro con la scrittura di Cavalcanti. L'episodio di Farinata (un Farinata preso nella rete di una progrediente critica ideologica, etica e politica) e i versi d'*Inferno* X costruiti intorno al verbo *muovere* sono insieme il punto di partenza e di arrivo di una riflessione in cui una modalità della lirica duecentesca (l'ibridazione dei generi e degli stili) diviene il presupposto per una visione poetica dottrinalmente coerente.

PAROLE CHIAVE: Aristotelismo, Guido Cavalcanti, *Commedia*, *Convivio*, Dante Alighieri, Farinata degli Uberti, lirica, moto, movimento, Stilnovo, Tomismo.

ABSTRACT: A reading of Dante's poetry and prose is proposed here in direct relation with the style that has its beginning in the genesis and use of verb *muovere*, starting from a fundamental comparison with the writing of Cavalcanti. The Farinata episode (Farinata caught in the net of an ideological, ethical and political progressive critique) and *Inferno* X verses built around the verb *muovere* are at the same time the starting point and the arrival of a consideration where a manner of the thirteenth-century lyric poetry (such as hybridization of genres and styles) becomes the premise for a doctrinally coherent poetic vision.

KEYWORDS: Aristotelianism, Guido Cavalcanti, *Commedia*, *Convivio*, Dante Alighieri, Farinata degli Uberti, lyric poetry, motion, movement, Stilnovo, Thomism.